"Les documents bleus" N° 32

Prof^r SIGMUND FREUD

Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci

Traduit de l'allemand
et annoté par
MARIE BONAPARTE

nrf

PARIS, 1927

LIBRAIRIE GALLIMARD

3, Rue de Grenelle. Littré 12.27

64/778

Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

AUX ÉDITIONS DE LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE
DANS LA COLLECTION DES " DOCUMENTS BLEUS "

TROIS ESSAIS SUR LA THÉORIE DE LA SEXUALITÉ
traduit par le Dr B. REVERCHON

LE RÊVE ET SON INTERPRÉTATION
traduit par Hélène LEGROS

"Les documents bleus" N° 32

Prof^r SIGMUND FREUD

Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci

Traduit de l'allemand
et annoté par
MARIE BONAPARTE

nrf

PARIS, 1927

LIBRAIRIE GALLIMARD

3, Rue de Grenelle. Littré 12.27

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE 60 EXEMPLAIRES SUR PUR FIL LAFUMA, NUMÉROTÉS DE 1 A 60, ET 15 EXEMPLAIRES HORS COMMERCE NUMÉROTÉS DE 61 A 75.

TOUS DROITS DE REPRODUCTION ET DE TRADUCTION RÉSERVÉS POUR TOUS LES PAYS Y COMPRIS LA RUSSIE.
COPYRIGHT BY LIBRAIRIE GALLIMARD, 1927.

« *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* », *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, parut en 1910 (*Heft VII der* « *Schriften zur angewandten Seelenkunde* », 2e édition 1919, 3e édition 1923), chez Franz Deuticke, Leipzig et Vienne, et fut incorporé dans l'édition des *Gesammelte Schriften* (*Œuvres complètes*), de *Sigm. Freud*, par *l'Internationaler Psychoanalytischer Verlag* (Vol. IX, 1925) avec l'autorisation de Deuticke.

Cette œuvre fut traduite en russe (Moscou, 1912), en anglais, par A. A. Brill (New-York, 1916) et ensuite à Londres, 1922, en espagnol (Madrid, 1924) dans le volume VIII des *Obras completas* (Traducteur Luis Lopez-Ballesteros y de Torres). Une traduction italienne est en préparation.

Le professeur Freud a bien voulu revoir lui-même cette traduction.

Je veux ici remercier le Dr Ettore Verga, directeur de la *Raccolta Vinciana*, à la grande érudition et à l'infinie obligeance duquel je dois la documentation de mes notes.

M. B.

UN SOUVENIR D'ENFANCE DE LÉONARD DE VINCI

I

Quand la psychopathologie, qui se contente d'ordinaire de matériel humain inférieur, aborde l'un des grands parmi les hommes, ce n'est pas pour les raisons qui lui sont si souvent attribuées par les profanes. Elle ne cherche point « à noircir ce qui est radieux, ni à traîner dans la poussière ce qui est élevé ». (Schiller.) Elle n'éprouverait aucune joie à diminuer la distance existant entre cette élévation et la médiocrité de ses sujets d'observation habituels.

Mais elle trouve digne d'étude tout ce qui touche à ces hauts modèles humains, et pense qu'il n'est personne de trop grand pour que ce lui soit une honte d'être soumis aux lois régissant, avec une rigueur égale, le maladif et le normal.

Léonard de Vinci (1452-1519) fut déjà révéré par ses contemporains comme un des plus grands hommes de la Renaissance italienne, cependant il leur parut énigmatique, ainsi qu'à nous encore aujourd'hui. Génie universel, — « on peut pressentir ses limites, non les trouver (1) » — c'est comme peintre qu'il exerça l'influence la plus déterminante. Il nous était réservé de reconnaître la grandeur de l'investi-

---

(1) D'après Jacob Burckhardt, cité par Alexandra Konstantinowa, *Die Entwicklung des Madonnentypus bei Leonardo da Vinci*, Strasbourg, 1907. (*Zur Kunstgeschichte des Auslandes, heft* 54.)

gateur de la nature et de l'ingénieur unis en lui à l'artiste. S'il nous légua, en peinture, des chefs-d'œuvre ; si, par contre, ses découvertes scientifiques restèrent non publiées et non reconnues, en lui cependant l'investigateur ne laissa jamais la carrière tout à fait libre à l'artiste : souvent il lui porta préjudice, et peut-être finit-il par l'étouffer. Vasari prétend que Léonard mourant s'accusa d'avoir offensé Dieu et les hommes pour n'avoir pas rempli sa mission en art (1). Ce récit de Vasari n'a pas pour soi la probabilité externe, ni beaucoup de vraisemblance

---

(1) *Egli per reverenza, rizzatosi a sedere sul letto, contando il mal suo e gli accidenti di quello, mostrava tuttavia quanto aveva offeso Dio e gli uomini del mondo, non avendo operato nell' arte come si conveniva.* LEONARDO DA VINCI, « *La Vita di Giorgio Vasari* », *nuovamente commentata e illustrata con 200 tavole a cura di Giovanni Poggi, Firenze, Pampaloni*, 1919, p. 43.

interne, et appartient à la légende qui commençait à se former, de son vivant déjà, autour du Maître mystérieux, mais garde cependant une valeur comme témoignage de l'opinion des hommes d'alors.

Qu'est-ce qui dérobait la personnalité de Léonard de Vinci à la compréhension de ses contemporains? Sûrement pas la multiplicité de ses dons et de ses connaissances, qui lui permettait de se présenter à la cour de Ludovic Sforza, dit le More, duc de Milan, comme joueur de luth sur un instrument de sa façon, ou lui faisait écrire au même duc de Milan cette lettre extraordinaire où il vante ses talents d'architecte ou d'ingénieur militaire (1). Car la Renaissance était accoutumée à la réunion de

(1) RICHTER, *The literary works of Leonardo da Vinci*, Londres, 1883, V. II, p. 395, n. 1340 (*N. d. Tr.*).

tant de capacités en un seul; Léonard n'en était qu'un des plus brillants exemples. Et il n'appartenait pas non plus à ce type de génies qui, doués pauvrement par la nature quant à l'extérieur, n'attachent à leur tour aucune importance aux formes extérieures de la vie et fuient, douloureux et assombris, le commerce des hommes. Il était plutôt grand et régulièrement bâti ; il avait le visage d'une beauté accomplie, le corps d'une force rare; il charmait par ses manières, il était éloquent, gai et aimable envers tous, aimait à s'entourer de la beauté des choses, s'adornait volontiers de vêtements brillants, et appréciait tous les raffinements de l'existence. Dans son *Traité de la peinture* il a, en un passage où éclate son amour de la vie joyeuse et aisée, comparé la peinture aux autres arts plastiques et décrit

les peines du sculpteur : « ... il a le visage tout barbouillé de poudre de marbre et ressemble à un boulanger; il est tout couvert de petits éclats de marbre comme s'il lui avait neigé sur le dos et sa demeure est remplie d'éclats de pierre et de poussière. Tout autrement en est-il chez le peintre... Le peintre est assis commodément devant son travail, bien habillé, et fait courir le pinceau parmi les gracieuses couleurs. Comme vêtements, il porte ce qui lui plaît. Et sa demeure est pleine de belles peintures et d'une propreté resplendissante. Souvent il reçoit; on fait de la musique, ou on lit quelque belle œuvre dont on peut récréer son esprit sans être troublé par le fracas des marteaux ou quelqu'autre tapage (1). »

---

(1) « *Lo scultore nel fare la sua opera fa per forza di braccia e di percussione a consumare il*

Il est possible que ce tableau d'un Léonard radieux et joyeux de vivre ne réponde qu'à la première partie de la vie du Maître. Plus tard, quand la chute de Ludovic le More l'obligea

---

marmo... con esercizio meccanicissimo, accompagnato spesse volte da gran sudore composto di polvere e convertito in fango, con la faccia impastata, e tutto infarinato di polvere di marmo, che pare un fornajo, e coperto di minute scaglie, che pare gli sia fioccato addosso, e l'abitazione imbrattata, e piena di scaglie e di polvere di pietre. Il che tutto al contrario avviene al pittore, parlando di pittori e scultori eccellenti. Imperocchè il pittore con grande agio siede dinanzi alla sua opera ben vestito, e muove il lievissimo pennello co' vaghi colori, ed ornato di vestimenti come a lui piace ; ed è l'abitazione sua piena di vaghe pitture, e pulita ed accompagnata spesse volte di musiche, o lettori di varie e belle opere le quali, senza strepito di martelli od altro rumore misto, sono con gran piacere udite. » Trattato della Pittura, § *32, della Parte I.ª Edizione : Roma, 1817,* p. 34.

Cité par Freud d'après la traduction allemande Heinrich Ludwig, éditée et préfacée par Marie Herzfeld, Iéna 1909.

On a dit que Léonard visait, dans ce passage, Michel-Ange (*N. d. Tr.*).

à quitter Milan et à abandonner son champ d'action et sa situation assurés, pour mener une vie errante, pauvre et terne, jusqu'à ce qu'il trouvât en France son dernier asile, l'humeur de Léonard put s'assombrir et plus d'un trait étrange de son caractère s'accentuer. Et l'intérêt croissant qu'il portait à la science, le retirant à mesure de l'art, devait contribuer à élargir l'abîme entre lui et ses contemporains. Toutes les expériences auxquelles suivant eux il gaspillait son temps, au lieu de peindre assidûment sur commande et de s'enrichir, comme son ancien condisciple le Pérugin, leur semblaient amusements chimériques ou lui valaient même la suspicion de s'adonner à la « magie noire ». Nous le comprenons mieux, sachant à quels arts il se vouait. En son temps, où l'autorité de l'Eglise commençait à faire place à celle de l'Antiquité, et qui ne

connaissait pas encore la recherche sans préjugés, il restait forcément un isolé, lui, précurseur et rival non indigne des Bacon et des Copernic. Quand il disséquait des cadavres d'hommes et de chevaux, construisait des machines à voler, étudiait la nutrition des plantes et leur réaction aux poisons, il s'éloignait fort des commentateurs d'Aristote, et se rapprochait des alchimistes méprisés, dans les laboratoires desquels la recherche expérimentale avait du moins trouvé asile en ces temps hostiles.

Mais cela fit que Léonard ne mania plus volontiers le pinceau, peignit de moins en moins, laissa inachevées ses œuvres, et s'intéressa peu à leur sort. Et ses contemporains lui reprochèrent justement cela, cette attitude envers l'Art leur demeurant énigme.

Des admirateurs ultérieurs ont cherché à effacer du caractère de Léonard,

comme une tache, son inconstance. Ils font valoir que ce que l'on blâme en Léonard est propre à tous les grands artistes. Même Michel Ange, ardent, acharné au travail, aurait laissé inachevées plusieurs œuvres, et ce serait de sa faute aussi peu que de celle de Léonard ! Et bien des tableaux ne seraient pas aussi inachevés que Léonard le prétendait ! Ce qui semble chef-d'œuvre aux profanes reste pour le créateur incarnation toujours décevante; devant lui plane une perfection telle qu'il doit chaque fois désespérer de la traduire en images. Mais surtout il ne convient pas de rendre l'artiste responsable du destin final pouvant frapper ses œuvres !

Quelque valables que soient ces excuses, elles ne rendent pas compte de tout ce que nous rencontrons en Léonard. L'accouchement pénible de

l'œuvre, la fuite finale devant son accomplissement, l'indifférence au sort ultérieur de l'œuvre peuvent en effet se rencontrer chez d'autres artistes. Mais Léonard présente cette manière d'être au plus haut degré. Edm. Solmi cite (1), d'après un élève du Maître : « *Pareva, che ad ogni ora tremasse, quando si poneva a dipingere, e però non diede mai fine ad alcuna cosa cominciata, considerando la grandezza dell'arte, tal che egli scorgeva errori in quelle cose, che ad altri parevano miracoli.* » Ses derniers tableaux, *la Leda, la Madonna di Sant'Onofrio, le Bacchus* et *le Saint Jean-Baptiste jeune* seraient restés inachevés « *come quasi intervenne in tutte le cose sue...* » (2).

---

(1) Solmi : « *La resurrezione dell'opera di Leonardo* », dans *Leonardo da Vinci, Conferenze fiorentine*, Milan, 1910.

(2) L. d. V., « *La Vita di Vasari* », Ed. Poggi, p. 11 (*N. d. Tr.*).

Lomazzo (1), qui fit une copie de *la Cène*, en appela à l'incapacité connue de Léonard de rien terminer dans ce sonnet :

Protogen che il penel di sue pitture
Non levava, agguaglio il Vinci Divo
Di cui opra non e finita pure.

La lenteur avec laquelle Léonard travaillait était proverbiale. Après de longues études préliminaires, il mit trois ans à peindre *la Cène* du couvent de Santa Maria delle Grazie, à Milan, et un contemporain, le conteur Matteo Bandelli, alors jeune moine dans ce couvent, rapporte que souvent Léonard escaladait, dès le lever du jour, l'échafaudage, et ne quittait le pinceau qu'au crépuscule, sans songer à boire ni à

(1) Cité par SCOGNAMIGLIO, *Ricerche e Documenti sulla giovinezza di Leonardo da Vinci*, Naples, 1900.

manger. Puis s'écoulaient des jours sans qu'il y touchât; parfois il s'attardait des heures et des heures devant son œuvre et se contentait de l'examiner au plus profond de lui-même. D'autres fois, quittant la cour du château de Milan, où il modelait la statue équestre de François Sforza, il se précipitait au couvent, donnait quelques coups de pinceau à une figure, et repartait brusquement (1). Au portrait de Monna Lisa, femme du Florentin Francesco del Giocondo, il travailla, d'après Vasari, quatre ans sans pouvoir le terminer, ce que confirme le fait que ce tableau ne fut jamais livré au destinataire, mais resta chez Léonard, qui l'emporta en France (2). Acheté par François Ier,

---

(1) W. v. SEIDLITZ, *Leonardo da Vinci, der Wendepunkt der Renaissance*, 1909, vol. I, p. 203.
(2) V. SEIDLITZ, *loc. cit.*, vol. II, p. 48.

il constitue aujourd'hui un des trésors du Louvre.

Rapprochons ces récits sur le mode de travail de Léonard des innombrables esquisses et études qui nous restent de lui où chacun des motifs de ses tableaux est traité avec d'infinies variantes : il nous faut rejeter loin la pensée qu'aucune légèreté ou inconstance dans son caractère ait exercé la moindre influence sur son art. L'art de Léonard se distingue, au contraire, par une extraordinaire profondeur, une richesse de possibilités telle qu'il devient malaisé de choisir, des exigences presque impossibles à satisfaire et des entraves à l'exécution que n'explique vraiment pas la nécessaire carence de l'artiste au regard d'un idéal qui toujours le dépasse. La lenteur de travail, de tous temps frappante chez Léonard, est déjà signe de cette inhibition, et présage de son

éloignement final de la peinture (1). La même cause détermina le destin de *la Cène*, dont Léonard n'est pas irresponsable. Il ne put pas se familiariser avec la peinture à fresque, qui exige un travail rapide, pendant que le fond est humide encore; aussi prit-il des couleurs à l'huile, qui, en séchant moins vite, lui permettaient de traîner en longueur, suivant l'humeur et le loisir, le finissage de l'œuvre. Ces couleurs, cependant, se détachèrent du fond sur lequel elles furent appliquées, et qui les isolait du mur; les défauts de ce mur et la destination du lieu concoururent, semble-t-il, à amener l'inévitable détérioration de l'œuvre (2) (3).

---

(1) W. Pater, *The Renaissance*, London, 1893 : « Il est certain qu'à une certaine époque de sa vie, il avait presque cessé d'être artiste. »

(2) Voir dans v. Seidlitz, vol. I, l'histoire des tentatives faites pour restaurer et sauver l'œuvre.

(3) Freud a pris le renseignement relatif aux

L'échec d'un essai technique analogue semble avoir causé la perte de *la Bataille d'Anghiari* que Léonard commença de

---

couleurs à l'huile dans *Lomazzo*, d'après SEIDLITZ, vol. I, p. 210.

On crut un temps, m'écrit le Dr Verga, que *la Cène* fut peinte à l'huile. Il semble établi aujourd'hui qu'elle le fut à la « tempora forte ». Le meilleur écrit actuel sur la technique de *la Cène* serait L. BELTRAMI. *Il Cenacolo di Leonardo*, 1495-1908. Milan, Allegretti, 1908.

Le procédé employé par Léonard contribua en tout cas à la détérioration de son œuvre. Car, quels qu'aient été les autres facteurs ultérieurs y ayant joué leur rôle, on peut observer, dans la salle du réfectoire de Santa Maria delle Grazie, sur un même mur, la différence de conservation entre le procédé à la fresque usité d'ordinaire au temps même de Léonard, et celui qu'il expérimenta dans *la Cène*. En face de celle-ci se trouve, en effet, *la Crucifixion*, de Montorfano, terminée en 1495, tout juste avant que Léonard n'entreprît son œuvre. Cette fresque est bien conservée, tandis que les portraits de Ludovic le More et de Béatrice d'Este, avec leurs enfants, agenouillés deux à deux dans les coins de *la Crucifixion*, et dus au pinceau et à la technique de Léonard, ne sont, de par l'écaillement de la peinture, à peu près plus visibles (*N. d. Tr.*).

peindre plus tard, en concurrence avec Michel Ange, sur un mur de la salle du Conseil de Florence, et qu'il laissa aussi inachevée. On dirait qu'un intérêt étranger, celui de l'expérimentateur, fortifia tout d'abord celui de l'artiste pour son œuvre, et ensuite nuisit gravement à celle-ci.

Le caractère de l'homme, en Léonard, offrait bien d'autres traits singuliers et de contradictions apparentes. On ne pouvait méconnaître en lui une certaine inertie ou indifférence. En un temps où chacun cherchait à conquérir le plus d'espace possible pour son activité, ce qui implique un déploiement de vive énergie agressive, Léonard se distinguait par son humeur pacifique, son éloignement de toute lutte de parti et de toute querelle. Il était doux et affable envers tous, évitait, dit-on, la nourriture carnée, trouvant injuste de prendre aux animaux

leur vie, et se faisait une joie d'acheter au marché des oiseaux à seule fin de leur donner la liberté (1). Il condamnait la guerre et l'effusion du sang, il appelait l'homme moins le roi du

---

(1) L. D. V., « *La Vita di Vasari* », Ed. Poggi, p. 6. Freud cite ce trait d'après E. MUNTZ, *Léonard de Vinci*, Paris, 1899, p. 18. Il ajoute : Une lettre d'un contemporain, écrite des Indes à un Médicis, fait allusion à cette particularité de Léonard. (D'après RICHTER, *The literary works of Leonardo da Vinci.*)

Voici le passage de cette lettre :

Andrea Cossali à Julien de Médicis : « *Alcuni gentili chiamati Gazzarati, non si cibano di cosa alcuna che tenga sangue, nè fra essi loro consentono che si noccia ad alcuna cosa animata, come el nostro Leonardo da Vinci.* » RICHTER, *op. cit.*, 844 *n.*

Le Dr Verga fait cependant remarquer (*Raccolta Vinciana*, 1913, fasc. VIII, p. 140) que, parmi les dépenses quotidiennes de Léonard, se rencontre aussi la viande. (Voir dans RICHTER, *n.* 1544, 1545, 1548, 1549.)

On peut penser que les élèves et domestiques de Léonard, qui vivaient avec lui, n'étaient pas végétariens (*N. d. Tr.*).

monde animal que la pire des bêtes féroces (1). Pourtant cette sensibilité presque féminine ne l'empêchait pas de suivre des condamnés se rendant au dernier supplice, afin d'étudier leurs traits décomposés par l'angoisse et de les reproduire dans son carnet. Cette sensibilité ne l'empêchait pas non plus de concevoir les armes offensives les plus cruelles et d'entrer au service de César Borgia comme ingénieur militaire en chef. Il paraissait souvent indifférent au bien et au mal, ou alors c'est qu'il ne fallait pas le mesurer de la même mesure dont on se sert pour le commun des hommes. Ingénieur en chef, il accompagna César Borgia, cet adversaire sans scrupules et sans foi, dans la

---

(1) F. Botazzi, « *Leonardo biologo e anatomico* », *Conferenze fiorentine*, p. 186, 1910 (*N. d. l'Aut.*). Richter, *loc. cit.*, V. II, p. 130, *n.* 844 (*N. d. Tr.*).

campagne qui lui livra la Romagne. Pas une ligne du journal de Léonard ne trahit une critique ou une approbation des événements de ce temps. La comparaison avec Gœthe pendant la campagne de France n'est pas entièrement à écarter.

Si un essai biographique veut pénétrer jusqu'à l'intelligence de la vie psychique de son héros, il ne doit pas, — comme c'est le cas dans la plupart des biographies, par discrétion ou par pruderie, — passer sous silence les caractéristiques, la vie sexuelles du sujet. Ce que l'on sait de Léonard à cet égard est peu de chose, mais ce peu de chose est de grande importance. En ces temps où une sensualité effrénée était en lutte avec un ascétisme sombre, Léonard donna l'exemple d'un froid éloignement de toute sexualité; ce qui étonne chez un artiste et un peintre de la beauté féminine.

Solmi cite de lui cette phrase, qui dénote sa frigidité : « L'acte de l'accouplement et les membres qui y sont employés ont une laideur telle, que, si ce n'était la beauté des visages, et les ornements des acteurs, et la disposition retenue, la nature perdrait l'espèce humaine (1). » Ses écrits posthumes, qui ne traitent pas seulement les plus hauts problèmes scientifiques, mais renferment aussi des pauvretés peu dignes, nous semble-t-il, d'un aussi grand génie (une histoire naturelle allégorique, des fables d'animaux, des

(1) « *L'atto del coito e li membri a quello adoprati son di tanta bruttura, che, se non fusse le bellezze de' volti e li ornamenti delli opranti e la frenata disposizione, la natura perderebbe la spezie umana.* » SOLMI, *Leonardo*, Florence, Barbèra, 5e édition, 1923, p. 21. — *I manoscritti di Leonardo da Vinci della Reale Biblioteca di Windsor. Dell' Anatomia*, f° A., *pubblicati di* E. SABACHNIKOFF, *trascritti e annotati da* G. PIUMATI, Paris, Rouveyre, 1898, f° 10 *r*. Le texte italien et la traduction française que nous en donnons sont ceux qui se trouvent dans PIUMATI-

facéties, des prophéties) (1), sont chastes, — abstinents, pourrait-on dire, — à un point qui étonnerait aujourd'hui dans une œuvre littéraire. Ils éludent tout ce qui est sexuel, comme si seul l'Eros qui

---

SABACHNIKOFF. Cette pensée est notée en haut d'un feuillet portant plusieurs études de l'anatomie de la main. Il est permis de penser, du point de vue analytique, que cette contiguïté n'est pas un hasard, et que quelque lien existait, dans l'inconscient de Léonard, entre la répression sans doute extrême de sa masturbation infantile et son dégoût ultérieur de la sexualité. Peut-être même avec le fait qu'il fut gaucher, ou du moins se servit avec prédilection de la main gauche pour dessiner, peindre et écrire. (Voir Mario BARATTA, « *Perchè L. d. V. scriveva a rovescio* » dans M. B., *Curiosità vinciane*, Torino, Bocca, 1905. Et L. BELTRAMI, *La destra mano di L. d. V.*, Milano, Alfieri Lacroix, 1919.) Car il est remarquable que les mains dessinées par Léonard sur le feuillet où il nota la pensée relative au dégoût que lui inspirait l'acte sexuel soient *toutes des mains droites* (*N. d. Tr.*).

(1) Marie HERZFELD, *Leonardo da Vinci, der Denker, Forscher und Poet*, 2e édition, Iena, 1906 (*N. d. l'Aut.*), et SOLMI, *Frammenti letterari e filosofici*, Firenze, Barbèra, 1904 (*N. d. Tr.*).

entretient toute vie n'était pas une matière digne de la soif de connaître de l'investigateur (1). On sait combien de grands artistes se sont complu à jeter la gourme de leur imagination en images érotiques et même obscènes; de Léonard, au contraire, nous ne possédons que quelques représentations anatomiques des organes génitaux féminins internes, de la position du fœtus dans la matrice, etc. (2)...

---

(1) Peut-être les facéties, — *belle facezie*, — recueillies par Léonard, et qui n'ont pas été traduites, font-elles une exception, d'ailleurs sans grande portée. (Cf. HERZFELD, *Leonardo da Vinci*, p. CLI.)

(2) Un dessin de Léonard (Pl. I), qui figure l'acte sexuel en coupe sagittale et qu'on ne peut certes pas qualifier d'obscène, présente quelques curieuses erreurs que le Dr R. Reitler (*Internat. Zeitschrifft für Psychoanalyse*, IV, 1916-1917) a découvertes et dont il a rendu compte dans le même sens que nous :

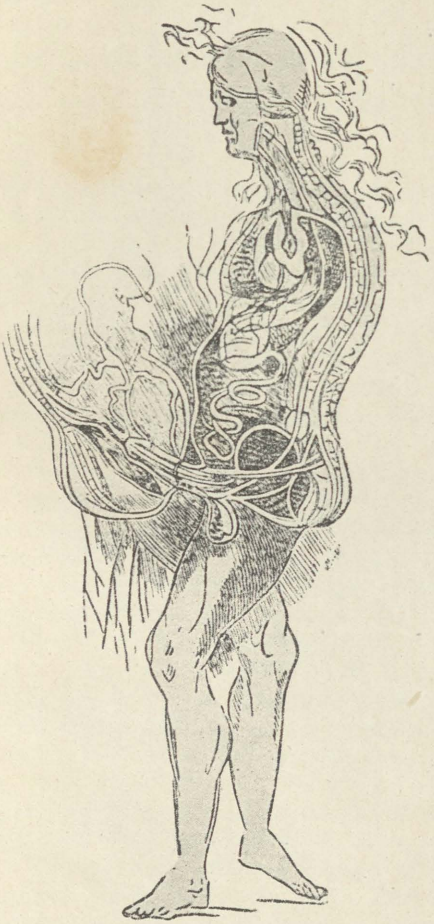
« Et ce colossal instinct d'investigation a justement échoué devant la représentation de l'acte sexuel, bien entendu de par son refoulement

Il est douteux que Léonard ait jamais étreint une femme; on ne lui connaît pas

---

sexuel plus grand encore. Le corps de l'homme est en pied ; de celui de la femme on ne voit qu'un fragment. Montre-t-on à quelqu'un de non prévenu le dessin ci-dessous en ayant soin de cacher, la tête exceptée, tout le corps au-dessous, la tête, — on en peut être certain, — sera attribuée à une femme. Les boucles qui ondulent au-devant de la tête et sur le dos jusqu'à la quatrième ou cinquième vertèbre dorsale caractérisent une tête plus féminine que virile.

« La poitrine de la femme présente deux défauts : du point de vue artistique le spectacle disgracieux d'une gorge flasque et pendante ; du point de vue anatomique, elle constitue un témoignage de l'aversion de Léonard pour les choses sexuelles, qui empêcha Léonard l'investigateur d'observer, fût-ce une seule fois, le mamelon d'une femme qui allaite. L'eût-il fait, il aurait remarqué que le lait sort par plusieurs conduits séparés les uns des autres. Mais Léonard dessina un seul conduit, qui s'enfonce loin dans la cavité abdominale et probablement, d'après lui, doit tirer le lait de la citerne du chyle, peut-être même être en rapport avec les organes sexuels. Sans doute faut-il tenir compte de ce que l'étude des organes internes de l'homme était en ce temps entravée, la dissection des cadavres étant regardée comme une profanation des morts et sévère-



Pl. I (d'après Reitler.)

non plus d'amitié intime pour une femme, telle que celle de Michel Ange pour

---

ment punie. Léonard, qui ne possédait qu'un matériel de dissection très restreint, a-t-il soupçonné l'existence d'un réservoir lymphatique dans l'abdomen? On peut se le demander, bien que dans son dessin se trouve un espace creux qu'on pourrait interpréter dans ce sens. Léonard voulut peut-être, en faisant descendre plus bas encore le conduit du lait, jusqu'aux organes sexuels internes, représenter, par un rapport anatomique sensible, le synchronisme qui existe entre le début de la lactation et la fin de la grossesse. Mais nous aurons beau vouloir excuser les connaissances anatomiques déficientes de l'artiste par les conditions du temps, il n'en reste pas moins que Léonard a négligé de s'occuper justement des organes féminins. On peut bien reconnaître le vagin et une indication du col de l'utérus, mais l'utérus lui-même est dessiné très confusément.

« Léonard a, par contre, bien plus correctement représenté l'organe mâle. Il ne s'est pas contenté, par exemple, de dessiner le testicule, mais a mis en place aussi l'épididyme.

« La position dans laquelle Léonard fait accomplir le coït est des plus singulières. Il existe des tableaux, des dessins d'artistes illustres représentant le *coitus a tergo, a latere*, etc... Mais la représentation de l'acte sexuel debout, dans cette position solitaire, presque grotesque, implique un

Vittoria Colonna. Apprenti encore chez son maître Verrocchio, il fut dénoncé,

---

refoulement sexuel très énergique. Qui veut jouir a soin d'ordinaire de se mettre aussi à l'aise que possible. Ainsi des deux instincts primordiaux : la faim et l'amour. La plupart des peuples antiques prenaient couchés leurs repas, et pour le coït nous nous étendons encore aujourd'hui d'ordinaire, comme le faisaient nos aïeux. Ainsi s'exprime la volonté de demeurer longtemps dans la position souhaitée.

« De plus, les traits féminins de la tête d'homme manifestent un état de défense et de mauvaise humeur. Les sourcils sont froncés, le regard se détourne avec crainte, les lèvres sont serrées et leurs coins tirés en bas. Ce visage ne laisse en vérité reconnaître ni la volupté de l'acte d'amour, ni la félicité des vœux exaucés ; il n'exprime que mauvaise humeur et dégoût.

« Mais Léonard a fait la plus grande faute de dessin dans les extrémités inférieures. Le pied de l'homme devrait en effet être le droit, car Léonard ayant représenté l'acte sexuel en coupe sagittale, c'est le pied gauche de l'homme qui devrait se trouver au-dessus du plan de la figure, et inversement, pour la même raison, le pied de la femme devrait être le gauche. De fait, Léonard a confondu les pieds de l'homme et de la femme. L'homme possède un pied gauche, la femme un pied droit. On s'oriente aisément dans cette confu-

avec d'autres jeunes gens, pour commerce homosexuel défendu. Mais on l'acquitta.

---

sion quand on réfléchit que les gros orteils appartiennent au côté interne des pieds.

« De ce dessin anatomique seul on eût pu conclure au refoulement presque déconcertant de la libido du grand artiste et investigateur. »

On a d'ailleurs critiqué cet exposé de Reitler, reprochant à celui-ci d'avoir tiré de trop graves conclusions d'une esquisse hâtive, dont il ne serait pas même avéré que les diverses parties aillent ensemble (*N. d. l'Aut.*).

L. Beltrami (*I primi risultati della pubblicazione « Anatomia di Windsor »*, dans *Miscellanea Vinciana*, Milan, décembre 1923) a attaqué vivement ces conclusions de Reitler. Il cherche à défendre, comme d'une accusation flétrissante et sacrilège, Léonard du soupçon d'homosexualité platonique. (Voir plus loin.)

Nous ne nous arrêterons pas à la discussion de ce dernier point de vue, peu digne de l'esprit de la science, qui ne cherche qu'à constater, sans jugements esthétiques ou moraux, ce qui est. Et même du point de vue moral, Léonard est-il moins grand, dans sa solitaire et tragique « homosexualité platonique », que s'il eût été un débauché « normal » ?

Le seul point vraiment intéressant de l'article de Beltrami regarde l'erreur de dessin attribuée à Léonard par Reitler, relativement à la figu-

Ce même soupçon, semble-t-il, l'atteignit pour avoir pris comme modèle un garçon

---

ration des membres inférieurs de l'homme et de la femme. S'il est indiscutable que le visage de l'homme exprime l'aversion, le dégoût que Léonard devait ressentir lui-même envers l'acte sexuel, il ne l'est pas moins que Léonard, dans son dessin original (voir Pl. II, notre reproduction d'après les *Quaderni d'Anatomia*), n'a pas *dessiné du tout* les pieds des membres inférieurs, ce qui fait tomber toute l'argumentation de Reitler relative à la « faute de dessin » commise par Léonard.

Reitler ne connaissait évidemment pas le bel ouvrage publié en 1913, à Christiania, par Vangensten, Fohnan et Hopstock (*Quaderni d'Anatomia di Leonardo di Windsor*) et a basé son argumentation sur la reproduction inexacte du dessin de Léonard, le *De coitu* qui traîne un peu partout et où des pieds ont été ajoutés aux jambes, on ne sait trop par qui, de la façon absurde que releva Reitler.

On est surpris, d'autre part, que Beltrami n'ait pas signalé, dans son article, la divergence existant entre le dessin reproduit par Reitler dans l'*Internat. Zeitschrifft für Psychoanalyse*, IV, 1916-1917, et l'héliogravure, rendant l'œuvre originale, du f° 3 *v.* du vol. III des « *Quaderni d'Anatomia* » publiés à Christiania. Beltrami aurait ainsi fait voir au lecteur que la discus-

mal famé (1). Devenu maître, il s'entoura de beaux petits garçons et jeunes gens qui devinrent ses élèves. Le dernier de ces élèves, Francesco Melzi, l'accompagna en France, resta près de lui jusqu'à sa

---

sion ne portait pas sur une même figure. Nous avons reproduit les deux figures pour que le lecteur puisse faire cette comparaison.

La planche que nous reproduisons (Pl. II) est empruntée aux « *Quaderni d'Anatomia di Windsor* », publiés par Vangensten, Fohnan et Hopstock, à Christiania, 1913, vol. III, f° 3 *v.*

L'erreur commise par Reitler montre une fois de plus le risque qu'il y a à ne pas toujours remonter aux sources avant de rien discuter (*N. d. Tr.*).

(1) A cet incident se rapporte, d'après Scognamiglio (*loc. cit.*, p. 49) un passage obscur et sujet même à des lectures diverses, du *Codex Atlanticus* : « *Quando io feci Domenedio putto voi mi mettesti in prigione, ora s'io lo fo grande, voimi farete peggio.* » (*N. d. l'Aut.*).

Ce passage se trouve au f° 252 *r. a.* du *Cod. Atl.* « Le passage est certes fort obscur, m'écrit le Dr Verga, mais, si c'est une note personnelle de Léonard, il est naturel qu'elle se rapporte à son aventure de jeunesse, quand il fut accusé de sodomie. » (*N. d. Tr.*).

Pl. II. Les inscriptions, écrites en miroir suivant la coutume de Léonard, sont les suivantes :

I. *Io schopro allj ominj l'origine / della loro sechonda, prima offorse seconda chagione di loro essere.*

II. *Per queste figure si dimossterrâ / la cagione dj moltj pericholj / dj ferite e mallattje.*

III. *Djujsione dalle parte spj/ritualj alle materialj / (divizione).*

IV. *Qui si taglia due creature / per meço e 'l rimanente si disscrive.*

V. *Nota quello che à ffare i coglionj col coito e ssperme.*

E chome il putto alita, / e chome per lo bellico si no/trisscie. E perchè un-anjma / coverna 2 corpi, chome si ue / de la madre desiderare un cibo, / e 'l putto rimanerne segnjato.

E perchè il putto d-otto mesi non ujue.

Qui Aviciena vole / che ll-anjma partorischa / l'anjma e 'l corpo il corpo / e ogni membro, per erata.

Come i coglioni sono / causa d-ardjmento.

Quali animalj nascino / dj qualunque parte dj membra / dell-omo semplice e mjste.

VI. *Bellico.*

VII. *Matron.*

I. Je découvre aux hommes l'origine de la seconde — première ou peut-être seconde — cause de leur être.

II. Par ces figures est démontrée la cause de beaucoup de périls d'ulcères et maladies.

III. Séparation des parties spirituelles d'avec les matérielles.

IV. Ici deux créatures sont coupées par le milieu et le reste est décrit.

V. Observe ce que les testicules ont à faire avec le coït et le sperme.

Et comment l'enfant respire, et comment il se nourrit par l'ombilic, et parce qu'une âme gouverne deux corps, comment l'on voit la mère désirer une nourriture et l'enfant en être marqué.

Et pourquoi l'enfant de huit mois ne vit pas.

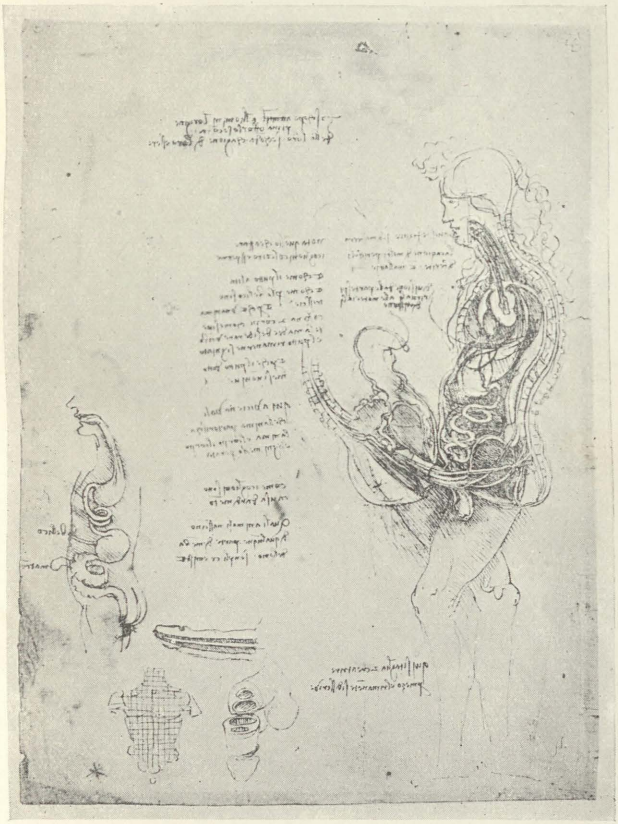
Ici Avicenne veut que l'âme engendre l'âme et le corps le corps et chaque membre — par erreur.

Comment les testicules sont cause d'ardeur.

Quelles (parties) animales naissent de n'importe quelle partie simple et mêlée des membres de l'homme.

VI. Ombilic.

VII. « Matron ».



Pl. II (d'après les Quaderni d'Anatomia di Leonarda di Windsor.)

mort et fut institué son héritier. Sans partager l'assurance de ses biographes modernes, qui rejettent naturellement comme une calomnie exempte de tout fondement la possibilité de relations sexuelles entre lui et ses élèves, on peut tenir pour infiniment probable que les tendres rapports de Léonard avec les jeunes élèves qui partageaient alors sa vie, suivant les mœurs de l'époque, n'acquirent jamais un caractère charnel. On n'est d'ailleurs pas en droit d'attribuer à Léonard un haut degré d'activité sexuelle.

Une vie sexuelle et sentimentale si particulière et la double nature de Léonard, artiste et investigateur à la fois, ne se laissent comprendre que d'une seule façon. Les biographes restent le plus souvent étrangers à toute psychologie : un seul, à ma connaissance, Edm. Solmi, a pressenti la solution de l'énigme.

Mais un romancier, Dmitry Sergevitch Merejkowsky, qui prit Léonard pour héros d'un grand roman historique, a fondé sur la même base sa compréhension de cet homme extraordinaire. Il l'a exprimée, sinon en mots précis, du moins à la façon des poètes, en images (1). Ainsi Solmi juge Léonard : « Mais l'inextinguible soif de pénétrer dans la connaissance de tout ce qui l'entoure, de scruter avec une froide maîtrise les plus profonds secrets de toute perfection, avaient condamné d'avance toutes les œuvres de Léonard à demeurer inachevées (2). » Le propos de Léonard, cité dans les *Conferenze fiorentine*, constitue

---

(1) MEREJKOWSKY. *Le roman de Léonard de Vinci*, roman biographique de la fin du XVe siècle faisant partie d'une grande trilogie *Christ et Antechrist* dont le premier volume est intitulé *Julien l'Apostat* et le dernier *Pierre le Grand et Alexei*.

(2) SOLMI, *Leonardo*.

une profession de foi et donne la clef de son être :

« *Nessuna cosa si può amare nè odiare, se prima non si ha cognition di quella* (1). »

Ainsi l'on n'aurait pas le droit de rien aimer ou haïr sans en avoir acquis une connaissance approfondie. Et Léonard le répète dans un passage du *Traité de la Peinture* où il semble se défendre du reproche d'irréligion :

« Ces censeurs devraient se taire. Car telle est la manière d'apprendre à connaître le maître-ouvrier de tant de choses admirables, et le moyen d'aimer un si grand créateur. En vérité, un grand amour ne peut jaillir que d'une grande connaissance de l'objet aimé, et si tu

---

(1) Filippo Bottazzi, *Leonardo biologo et anatomico*, p. 193 (*N. d. l'Aut.*), et Leonardo da Vinci, « *Conferenze fiorentine* », Milan, 1910, Richter, II, *n.* 1172, p. 293 (*N. d. Tr.*).

connais peu celui-ci, tu ne pourras l'aimer que peu ou point (1)... »

Ne demandons point à ces assertions de Léonard la révélation d'une importante vérité psychologique, car ce qu'elles affirment est notoirement faux, et Léonard devait le savoir aussi bien que nous. Non, l'amour ou la haine des hommes n'attend pas, pour se fixer, d'avoir étudié et reconnu la nature des choses. Les hommes aiment par impulsion et pour

---

(1) Leonardo DA VINCI, *Traktat von der Malerei*, traduction allemande Heinrich Ludwig, éditée et préfacée par Marie Herzfeld. Iéna, 1909, chapitre Ier, 64, p. 54 (*N. d. l'Aut.*).

Trattato della Pittura. Parte II. Paragr. 74. « *Ma tacciano tali riprensori, chè questo è il modo di conoscere l'operatore di tante mirabili cose, e questo è il modo di amare un tanto inventore, perchè invero il grande amore nasce dalla gran cognizione della cosa che si ama, e se tu non la conoscerai, poco o nulla la potrai amare.* »

Ainsi s'exprime Léonard au sujet de ceux qui blâment les peintres d'étudier la nature les jours fériés (*N. d. Tr.*).

des raisons de sentiment qui n'ont rien à voir avec la connaissance, et dont la réflexion et la méditation ne savent qu'affaiblir la force. Mais la pensée de Léonard est que les hommes pratiquent un amour qui n'est pas le parfait, le véritable amour : on devrait aimer autrement, tenir en bride le sentiment, le soumettre au travail de la réflexion et ne lui laisser le champ libre qu'après l'épreuve de la pensée. Ainsi Léonard entend nous apprendre que les choses se passent en lui, et — idéal à poursuivre — tout le monde devrait en faire de même en ce qui concerne la haine et l'amour.

Il semble bien que lui-même fut tel. Ses émotions étaient domptées, soumises à l'instinct d'investigation; il n'aimait ni ne haïssait, mais se demandait d'où venait ce qu'il devait aimer ou haïr, quelle en était la signification, et ainsi il paraissait au premier abord indifférent

au bien et au mal, à la beauté comme à la laideur. Pendant tout ce travail d'investigation, la haine et l'amour perdaient pour lui leur vertu et se métamorphosaient en intérêt intellectuel. Au fond, Léonard n'était pas dénué de passion; l'étincelle divine, la force d'impulsion, — *il primo motore*, — de toute activité humaine, ne lui manquaient pas. Mais ayant transposé la passion en soif de savoir, il s'abandonna désormais à l'investigation avec la ténacité, la continuité, la pénétration qui n'appartiennent qu'à la passion. Au comble seul de l'activité spirituelle, la conquête de la connaissance déjà achevée, il laisse éclater l'émoi longtemps contenu : tel le bras d'eau dérivé d'un fleuve se précipite, après avoir accompli son travail. Dans l'exaltation de la connaissance, lorsqu'il peut embrasser d'un vaste coup d'œil un grand morceau de l'enchaînement des

choses, alors il est saisi du frisson pathétique, et il vante en termes exaltés la magnificence de cette partie de la Création qu'il vient d'étudier, ou bien, sur le mode religieux, il célèbre le Créateur. Solmi a très bien saisi le mécanisme, chez Léonard, de ces changements de manière. Après la citation d'un passage où Léonard chante solennellement l'auguste nécessité qui règne dans la nature (*O mirabile necessità...*) (1), Solmi ajoute : « *Tale trasfigurazione della scienza della natura in emozione, quasi direi, religiosa, è uno dei tratti caratteristici de manoscritti vinciani, e*

(1) C'est là une des nombreuses pensées isolées éparses dans les manuscrits de Léonard. Elle se trouve, avec d'autres pensées sur les rapports des causes et des effets dans le règne de la nature, dans le *Codex Atlanticus*, f° 337 *v.* et fut publiée par E. Solmi, dans son petit livre : « *Leonardo da Vinci. Frammenti letterari e filosofici* », p. 114. (*N. d. Tr.*).

si trova cento volte espressa (1)... ».

Léonard a été appelé le Faust italien, en raison de son inlassable et insatiable esprit d'investigation. On peut se demander si la reconversion de la curiosité intellectuelle en joie de vivre, base même du drame de *Faust*, est dans la réalité possible. Mais, sans même aborder ce problème, on peut prétendre que le développement spirituel de Léonard s'est effectué plutôt selon le mode de la pensée spinozienne.

Les conversions de la force instinctive psychique en diverses formes d'activité ne sont peut-être pas plus réalisables sans perte que celles des forces physiques. L'exemple de Léonard nous montre combien d'autres choses restent à étudier dans cette conversion. On attend pour aimer de connaître : mais alors se produit un

---

(1) Solmi, *La resurrezione*, etc., p. 11.

« ersatz ». Parvenu à la connaissance, on ne peut plus ni bien haïr ni bien aimer; on demeure par delà la haine et l'amour. On s'est livré à l'investigation au lieu d'aimer. Et c'est peut-être pourquoi la vie de Léonard fut tellement plus pauvre en amour que celle d'autres grands hommes et d'autres artistes. Ces orageuses passions qui exaltent et consument, et qui, pour d'autres, sont le meilleur de la vie, ne semblent pas l'avoir atteint.

Autres conséquences : on s'est livré à l'investigation au lieu d'agir, de créer. Qui a commencé d'entrevoir la magnificence de l'enchaînement universel des choses et ses nécessités, y perd aisément son propre petit moi. Accablé d'admiration, devenu vraiment humble, il oublie trop aisément qu'il fait lui-même partie de ces énergies agissantes et qu'il doit essayer, dans la mesure personnelle de ses forces, de modifier pour une infime

part le cours nécessaire du monde, de ce monde en lequel les petites choses ne sont pas moins admirables ni moins significatives que les grandes.

Léonard avait peut-être, — ainsi pense Solmi, — commencé ses recherches afin de servir son art (1) : il étudia les propriétés et les lois de la lumière, des couleurs, des ombres, de la perspective, afin de s'assurer la maîtrise dans l'imitation de la nature et de montrer à d'autres le même chemin. Sans doute s'exagérait-il dès lors la valeur de ces connaissances pour l'artiste. Ensuite, suivant l'orientation de ses besoins de peintre, il fut poussé à l'exploration des

---

(1) Solmi, *La resurrezione*, etc., p. 8 : « *Leonardo aveva posto, come regola al pittore, lo studio della natura..., poi la passione dello studio era divenuta dominante, egli aveva voluto acquistare non più la scienza per l'arte, ma la scienza per la scienza.* »

objets que représente la peinture : des animaux, des plantes, des proportions du corps humain; et de l'extérieur des corps il passa, par le même processus mental, à l'étude de leur structure interne et de leurs fonctions vitales, qu'exprime aussi leur apparence et que l'art cherche à représenter. Et enfin, cette force devenue démesurée l'entraîna à rompre tout lien avec les besoins de son art. Ainsi il découvrit les lois de la mécanique, devina l'historique des gisements et des fossiles de la vallée de l'Arno, et en vint à inscrire en grandes lettres dans ses notes : *Il sole non si muove* (1). Ainsi s'étendirent ses investigations dans presque tous les domaines de l'histoire naturelle, et il fut, en chacun, un découvreur, ou du moins un précurseur

(1) Richter, II, 886, d'après les feuillets de Windsor qui constituaient le volume fait par Pompeo Leoni, 232 *a* (*N. d. Tr.*).

et un pionnier (1). Cependant sa soif de savoir demeura tournée vers le monde extérieur, quelque chose l'écartait de l'exploration de la vie psychique humaine; dans l' « *Academia Vinciana* », pour laquelle il dessina des emblèmes artistement entrelacés, peu de place restait pour la psychologie.

Essayait-il de revenir de l'investigation à l'exercice de son art, là d'où il était parti, alors il se ressentait du trouble apporté par la nouvelle orientation de ses intérêts et la modification de son travail psychique. Le tableau lui apparaissait surtout comme un problème à résoudre, et derrière ce problème d'autres problèmes innombrables surgissaient,

---

(1) Voir l'énumération de ses travaux scientifiques dans la belle introduction biographique de Maria Herzfeld au *Traktat von der Malerei* (Iéna, 1910), dans quelques-uns des essais des *Conferenze fiorentine* (1910) et ailleurs.

ainsi qu'il advient dans l'investigation sans fin ni conclusion de la Nature. Il ne pouvait plus se résoudre à limiter ses exigences, à isoler l'œuvre d'art, à l'arracher au grand Tout dont il la sentait dépendre. Après les plus épuisants efforts pour exprimer par l'œuvre tout ce qui, dans sa pensée, s'y devait rattacher, il lui fallait l'abandonner ou la déclarer inachevée.

L'artiste avait d'abord pris le chercheur à son service, mais le serviteur était devenu le plus fort et opprimait son maître.

Quand nous trouvons, dans un caractère, une seule tendance développée à l'excès, comme chez Léonard la soif de savoir, nous cherchons à l'expliquer par quelque disposition spéciale, dont les conditions, probablement organiques, nous échapperaient encore en règle générale. Mais nos études psychanaly-

tiques des névroses nous ont inclinés à deux hypothèses, que nous espérons voir chaque cas confirmer. Toute tendance dominante nous semble s'être manifestée dès la plus tendre enfance, et sa prédominance s'être établie grâce à des impressions de la vie infantile. De plus, nous pensons que cette tendance s'incorpore, afin de se renforcer, des forces instinctives primitivement sexuelles, de sorte que plus tard elle en peut venir à représenter toute une portion de la vie sexuelle. Un homme, par exemple, se consacrerait à l'investigation avec le même emportement passionné qu'un autre à ses amours, et la recherche se serait substituée chez lui à l'amour. Et ce n'est pas qu'à l'instinct d'investigation, mais encore à la plupart des autres tendances humaines, dès qu'elles sont très intensifiées, que nous attribuerions un renforcement sexuel.

L'observation de la vie quotidienne nous montre que la plupart des hommes réussissent à dériver des parties très considérables de leurs forces instinctives sexuelles au service de leur activité professionnelle. L'instinct sexuel est tout particulièrement approprié à de pareils apports, étant doué de la faculté de sublimation, c'est-à-dire capable d'abandonner son but immédiat en faveur d'autres buts non sexuels et éventuellement plus élevés dans l'estimation des hommes. Nous tenons ce processus pour démontré, quand l'histoire infantile de quelqu'un, c'est-à-dire l'histoire même de son développement psychique, nous apprend qu'au temps de l'enfance la tendance prépondérante se trouvait au service d'intérêts d'ordre sexuel. Et nous en avons une confirmation ultérieure quand, dans la vie sexuelle de l'adulte, un étiolement frap-

pant s'est produit, comme si une partie de l'activité sexuelle était remplacée par l'activité de la tendance dominatrice.

L'application de ces notions aux cas où la tendance prépondérante est celle de l'investigation semble devoir rencontrer des difficultés particulières : on n'attribue d'ordinaire à l'enfant ni cette tendance grave de l'esprit, ni un grand intérêt pour les choses sexuelles. Cependant ces difficultés sont aisées à lever. La soif de savoir du petit enfant se manifeste par ses inlassables questions, qui semblent énigmatiques à l'adulte tant qu'il n'a pas compris que toutes ces questions ne sont que des détours, et que, si elles ne connaissent pas de fin, c'est que l'enfant s'en sert pour remplacer une seule question, qu'il n'ose pourtant pas poser. L'enfant a-t-il grandi et s'est-il instruit davantage, souvent sa curiosité semble tout à coup s'éteindre. L'examen

psychanalytique rend pleinement compte de ces faits, quand il nous apprend que beaucoup d'enfants, peut-être la plupart, en tout cas les plus doués, traversent, à partir environ de la troisième année, un stade que l'on peut qualifier de période d'investigation sexuelle infantile. La curiosité ne s'éveille pas, chez les enfants de cet âge, autant que nous le sachions, spontanément, mais sous l'influence de quelque événement important : la naissance d'un frère ou d'une sœur, ou bien la crainte, de par quelque expérience extérieure, d'une telle possibilité, l'enfant se voyant par là menacé dans ses intérêts égoïstes. Alors l'enfant s'efforce de résoudre le problème : « D'où viennent les enfants ? », comme s'il cherchait les moyens d'empêcher un événement aussi peu souhaitable. Nous avons ainsi appris avec étonnement que l'enfant refuse de croire aux explications qu'on

lui donne, rejette par exemple la fable de la cigogne, si significative du point de vue mythique ; de ce premier acte d'incroyance date son indépendance intellectuelle et souvent il se sent, de ce jour, en grave opposition avec les adultes auxquels il ne pardonne au fond jamais de l'avoir, en cette occasion, trompé. Alors il se met à chercher par ses propres moyens, devine le séjour de l'enfant dans le corps maternel et, guidé par les vagues émois de sa propre sexualité, se crée des opinions à lui sur la conception de l'enfant par le manger, sur sa naissance par l'intestin, sur le rôle difficile à découvrir du père; il soupçonne même alors déjà l'existence de l'acte sexuel, qui lui apparaît comme quelque chose d'hostile et de violent. Mais de même que sa propre constitution sexuelle n'a pas encore acquis la puissance d'engendrer, de même sa re-

cherche passionnée de l'origine de l'enfant doit se perdre dans le sable et, incomplète, être abandonnée. L'insuccès de cette première tentative d'indépendance intellectuelle semble laisser après soi une impression durable et profondément déprimante (1).

Quand cette période d'investigation sexuelle infantile se termine par une violente poussée de refoulement sexuel, alors se présentent, pour le destin ultérieur de la curiosité intellectuelle, trois possibilités, et ceci, de par son lien pri-

---

(1) A l'appui de ces assertions qui, au premier abord, semblent invraisemblables, voir *Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben*, 1909 (Gesammelte Schriften, vol. VIII) et autres observations. Dans un essai sur les *Théories sexuelles infantiles*, 1908 (Ges. Schriften, vol. V), j'écrivais : « Ces doutes et ces ruminations deviennent le prototype de tout le labeur intellectuel ultérieur, en quelque ordre de problèmes que ce soit, et le premier échec exerce une action paralysante qui continuera à se faire sentir en tous temps. »

mitif avec la curiosité sexuelle. Ou bien la curiosité intellectuelle partage le sort de la sexualité, demeure dès lors inhibée, et le libre exercice de l'intelligence en est pour la vie entravé, d'autant plus que bientôt, sous l'influence de l'éducation, entre en jeu la puissante coercition religieuse de la pensée. Tel est le type de l'inhibition névrotique. On comprend qu'une telle débilité acquise de la pensée soit très favorable à l'éclosion d'une névrose. Dans un second type, le développement intellectuel est assez fort pour pouvoir résister au refoulement sexuel qui cherche à l'entraîner après soi. Un peu après la défaite de l'investigation sexuelle infantile, quand l'intelligence s'est fortifiée, elle vient offrir, en mémoire de son ancienne parenté, son aide pour tourner le refoulement sexuel, et alors remonte du fond de l'inconscient, sous forme de pensée obsédante (Grü-

belzwang) la curiosité sexuelle étouffée, sans doute déformée et entravée, mais assez puissante pour sexualiser la pensée même et colorer les opérations intellectuelles du plaisir ou de l'angoisse propres aux choses sexuelles. L'investigation intellectuelle devient ici activité sexuelle, souvent même exclusive; la sensation de la pensée qui s'accomplit et se résout remplace la satisfaction sexuelle; mais le caractère de l'investigation infantile, qui était de rester sans conclusion, se reproduit encore en ceci que les spéculations ne connaissent pas de fin, et que la sensation intellectuelle de la résolution qu'on recherche s'éloigne à mesure qu'on s'en rapproche.

Le troisième type, le plus rare et le plus parfait, échappe, grâce à des dispositions particulières, aussi bien à l'inhibition qu'à l'obsession intellectuelles. Le refoulement sexuel a bien

aussi lieu, mais il ne réussit pas à entraîner dans l'inconscient une partie de l'instinct et du désir sexuels. Au contraire, la libido se soustrait au refoulement, elle se sublime dès l'origine en curiosité intellectuelle et vient renforcer l'instinct d'investigation déjà par lui-même puissant. La recherche devient, ici encore, dans une certaine mesure, obsession, et « ersatz » de l'activité sexuelle, mais en raison de la différence radicale des processus psychiques fondamentaux (sublimation au lieu d'irruption du fond de l'inconscient) les caractères de la névrose manquent, l'assujettissement aux complexes primitifs de l'investigation sexuelle infantile fait défaut, et l'instinct peut librement se consacrer au service actif des intérêts intellectuels. Mais le refoulement sexuel qui, par l'apport de libido sublimée les avait faits si forts, les marque encore de son empreinte, en

leur faisant éviter les sujets sexuels.

Chez Léonard, nous rencontrons ensemble et une curiosité intellectuelle dominatrice et un étiolement marqué de la vie sexuelle, qui se limite à l'homosexualité dite platonique. Nous serons donc enclins à le prendre pour modèle de notre troisième type. Léonard serait parvenu, après une période infantile d'activité intellectuelle au service d'intérêts sexuels, à sublimer la plus grande partie de sa libido en instinct d'investigation. Tels seraient l'essence et le secret de son être. Mais la preuve de ce que nous avançons là n'est pas facile à fournir. Il nous faudrait connaître l'évolution psychique de ses premières années; or il semble insensé d'espérer trouver des documents à cet effet, les données sur la vie de Léonard étant si rares et si incertaines; de plus il s'agit d'une période de la vie dont les circons-

tances, même chez les personnes de notre génération, échappent à l'attention des observateurs.

Nous savons peu de chose sur la jeunesse de Léonard. Il naquit en 1452, dans le petit bourg de Vinci, entre Florence et Empoli. Il était enfant naturel, ce qui, à cette époque, ne déconsidérait pas; son père était Ser Piero da Vinci, notaire, et descendant d'une famille de notaires et d'agriculteurs, qui tiraient leur nom de la localité de Vinci; sa mère se nommait Caterina et était sans doute une paysanne, plus tard remariée avec un autre habitant de Vinci. Cette mère ne reparaît plus dans la vie de Léonard; seul le romancier Merejkowsky croit pouvoir retrouver sa trace. Le seul renseignement certain sur la jeunesse de Léonard est fourni par un document officiel de l'an 1457 : un registre des impôts, sur lequel Léonard est porté,

parmi les autres membres de la famille Vinci, comme fils illégitime, âgé de cinq ans, de Ser Piero (1). De son mariage avec Donna Albiera, Ser Piero n'eut pas d'enfants, c'est pourquoi le petit Léonard put être élevé chez son père. Il ne quitta la maison paternelle que pour entrer — on ne sait à quel âge — comme apprenti dans l'atelier d'Andrea del Verrocchio. En 1472, le nom de Léonard se trouve déjà sur la nomenclature des membres de la « Compagnia dei pittori ». C'est tout.

---

(1) SCOGNAMIGLIO, *loc. cit.*, p. 15.

II

Une seule fois, à ma connaissance, Léonard a inséré dans ses écrits scientifiques une donnée sur son enfance. En un endroit où il s'agit du vol du vautour, il s'interrompt soudain pour suivre un souvenir de ses très jeunes années qui remonte dans sa mémoire.

« Je semble avoir été destiné à m'occuper tout particulièrement du vautour, car un de mes premiers souvenirs d'enfance est, qu'étant encore au berceau, un vautour vint à moi, m'ouvrit la bouche avec sa queue et plusieurs fois me frappa

avec cette queue entre les lèvres (1). »

Voici un déconcertant souvenir d'enfance! Déconcertant par son contenu et aussi par la période de la vie où il est situé. Qu'un homme puisse conserver un souvenir datant du temps où il était nourrisson n'est peut-être pas impossible, mais nullement certain. De toute façon ce souvenir de Léonard : un vautour ouvrant avec sa queue la bouche de l'enfant, semble si invraisemblable, si fabu-

---

(1) « *Questo scriver si distintamente del nibbio par che sia mio destino, perchè nella mia prima ricordatione della mia infantia e' mi parea che essendo io in culla, che un nibbio venissi a me e mi aprissi la bocca colla sua coda e molte volte mi percotessi con tal coda dentro alle labbra.* » (*Codex atlanticus*, F. 66 *v.*) Voir : *Il Codice atlantico di Leonardo da Vinci nella Biblioteca Ambrosiana di Milano riprodotto e pubblicato della Regia Academia dei Lincei, etc.*, Roma, 1891, *Edizione Piumati.*

Freud a cité le texte d'après Scognamiglio, avec l'ancienne annotation du *Cod. atl.*, d'après laquelle le feuillet où se trouve le souvenir du vautour correspondait au n° 65 (*N. d. Tr.*).

leux, qu'une autre interprétation levant d'un coup les deux difficultés se présente à l'esprit. Cette scène du vautour ne doit pas être un souvenir de Léonard mais un fantasme qu'il s'est construit plus tard et qu'il a alors rejeté dans son enfance (1).

Nos souvenirs d'enfance n'ont souvent pas d'autre origine. A l'inverse des souvenirs conscients de l'âge adulte, ils ne se fixent, ne se produisent pas à partir

---

(1) Havelock Ellis, dans un bienveillant compte rendu du présent essai (*Journal of mental science*, July, 1910) a objecté que ce souvenir de Léonard pourrait bien avoir eu une base réelle, des souvenirs d'enfance remontant souvent bien plus haut que l'on ne croit. Le grand oiseau pourrait n'avoir pas été précisément un vautour. Je veux bien en convenir et, pour atténuer les difficultés, même supposer, de mon côté, que la mère ait observé la visite du grand oiseau à son enfant, visite qu'elle devait prendre pour un présage important ; elle l'aurait ensuite racontée à plusieurs reprises à son fils, celui-ci aurait retenu le récit et, plus tard, ainsi qu'il advient souvent, l'aurait

de l'événement même, mais ne sont évoqués que tard, l'enfance déjà écoulée, et alors modifiés, faussés, mis au service de tendances ultérieures : de telle sorte qu'ils ne peuvent en général pas très bien se distinguer des fantasmes. Peut-être ne peut-on pas saisir leur nature mieux qu'en pensant à la façon dont, chez les peuples primitifs, est née l'historiographie. Tant que le peuple était petit et faible, il ne pensait pas à écrire son histoire, mais à travailler le sol, à défendre

---

confondu avec un souvenir personnel. Seulement cette modification, même admise, ne nuit en rien à l'enchaînement nécessaire de tout mon exposé. Les fantasmes que crée tardivement l'imagination des hommes par rapport à leur enfance trouvent d'ordinaire, en effet, un point de départ dans de minimes réalités de cette préhistoire individuelle, par ailleurs tombée dans l'oubli. C'est pourquoi l'intervention d'un motif secret est nécessaire pour aller rechercher ces riens réels et les métamorphoser, ainsi qu'il arriva à Léonard avec l'oiseau qualifié de vautour et sa conduite extraordinaire.

son existence contre les voisins, à leur prendre du pays et à s'enrichir. C'était un temps héroïque et sans histoire. Ensuite vint un autre temps où le peuple acquit la conscience de soi, se sentit riche et puissant, et alors naquit en lui le besoin de connaître ses origines et son développement. Alors l'histoire, qui avait commencé de suivre et de noter les événements du présent, jeta un regard aussi en arrière, rassembla traditions et légendes, interpréta les vestiges laissés par le lointain passé dans les mœurs et les coutumes, et édifia ainsi une histoire du passé préhistorique. Il était inévitable que cette préhistoire fût plutôt l'expression des opinions et des aspirations du présent que l'image fidèle du passé. Car la mémoire du peuple avait laissé tomber bien des choses dans l'oubli, et en avait déformé d'autres; plus d'une trace du passé s'interprétait faus-

sement dans l'esprit du présent; de plus l'histoire ne s'écrivait pas sous l'influence de la curiosité objective, mais afin d'agir sur les contemporains, de les piquer d'émulation, de les exalter, de leur présenter un miroir. La mémoire consciente qu'un individu garde des événements de son âge adulte est entièrement comparable à cette façon d'écrire l'histoire, et ses souvenirs d'enfance correspondent, tant par leur origine que par leur authenticité, à l'histoire tardive et tendancieuse des temps primitifs des peuples.

Si le récit de Léonard au sujet du vautour le visitant au berceau n'est aussi qu'un fantasme né tardivement dans son imagination, il ne mérite peut-être pas qu'on s'y attarde! On pourrait se contenter de l'explication qu'il fournit lui-même : donner à ses études du vol des oiseaux la consécration d'une prescription du destin. Mais pareil dédain

serait erreur comparable au rejet à la légère des légendes, des traditions et des interprétations fournies par la préhistoire d'un peuple. En dépit de toutes les déformations et de toutes les erreurs, elles représentent cependant la réalité du passé; elles sont la construction que le peuple a édifiée avec les événements de sa préhistoire, sous l'influence de motifs autrefois tout-puissants et aujourd'hui agissant encore. Et pourrait-on, par la connaissance de toutes les forces en action, remonter le cours de ces déformations du réel, on devrait découvrir sous ce matériel légendaire la vérité historique. Ainsi des souvenirs d'enfance ou des fantasmes de l'individu. Ce qu'un homme croit se rappeler de son enfance n'est pas indifférent. En général, sous ces vestiges, se cachent d'inappréciables témoignages ayant trait aux lignes les plus importantes de son

développement psychique (1). Possédant maintenant, de par la technique psychanalytique, d'excellents moyens de ramener à la lumière le matériel enseveli, nous pourrons essayer de remplir les lacunes existant dans la biographie de Léonard, grâce à l'analyse de son fantasme d'enfance. Et si nous n'atteignons pas par là un degré satisfaisant de cer-

---

(1) J'ai tenté l'interprétation d'un souvenir d'enfance incompris chez un autre grand homme : Gœthe. Dans le récit de sa vie, composé vers 60 ans (*Dichtung und Wahrheit*), il nous apprend dès les premières pages comment, à l'instigation des voisins, il jeta par la fenêtre dans la rue et de la grande et de la petite vaisselle, s'amusant à la briser en mille morceaux. Telle est la seule scène qu'il rapporte de sa petite enfance. Le fait qu'elle ne se relie à rien d'autre, sa concordance avec les premiers souvenirs de plusieurs autres personnes qui ne devinrent rien de très grand, de plus la circonstance que Gœthe, en cet endroit, ne mentionne pas son petit frère, né quand lui-même avait 3 ans, mort quand il en avait presque 10, m'ont incité à entreprendre l'analyse de ce souvenir d'enfance. (Gœthe mentionne son petit frère plus loin, là où il s'attarde

titude, il nous faudra nous consoler en pensant aux nombreuses recherches qui n'eurent pas meilleur succès sur cet homme si grand et si énigmatique.

Mais considérons le fantasme au vautour de Léonard du point de vue du psychanalyste : il ne nous paraît plus longtemps si étrange, nous nous souvenons avoir souvent — par exemple dans

---

à décrire les nombreuses maladies de l'enfance.) J'espérais ainsi pouvoir remplacer ce souvenir par quelque chose d'autre, de plus en harmonie avec l'ensemble des récits de Gœthe, par quelque chose de digne d'avoir été retenu et de la place occupée dans l'autobiographie de Gœthe. La petite analyse (*Eine Kindheitserinnerung aus Dichtung und Wahrheit*, 1917, Ges. Schiften, Bd X) permet d'assimiler le jet des vaisselles à un acte de « magie » dirigé contre un intrus encombrant, et, à l'endroit où il en est fait mention, elle exprime le sentiment de triomphe dérivé de ce qu'un second fils ne peut pas troubler durablement les relations intimes de Gœthe avec sa mère. Que le plus ancien souvenir conservé de l'enfance, ainsi déguisé, — chez Gœthe comme chez Léonard, — se rapporte à la mère, quoi de surprenant ?

les rêves — rencontré qui lui ressemble, et ainsi nous pouvons oser traduire ce fantasme de sa langue spéciale en langage ordinaire et compréhensible à tous. La traduction se rapporte alors à l'érotique. Queue, « coda » est le symbole le plus connu et la désignation d' « ersatz » du membre viril, en italien non moins que dans les autres langues; la situation que représente le fantasme : un vautour ouvrant la bouche de l'enfant et s'y-évertuant avec sa queue, correspond à l'idée d'une « fellatio », d'un acte sexuel dans lequel le membre est introduit dans la bouche d'une autre personne. Il est assez curieux que ce fantasme soit empreint d'un caractère si franchement passif; il se rapproche de certains rêves ou fantasmes de femmes ou d'homosexuels passifs (jouant dans le rapport le rôle féminin).

Que le lecteur se maîtrise et ne refuse

pas, dans son indignation, de suivre plus loin la psychanalyse, accusant celle-ci d'outrager impardonnablement, dès l'abord, la pure mémoire d'un grand homme! En premier lieu, une telle indignation ne nous apprendra jamais ce que signifie le fantasme d'enfance de Léonard; d'autre part, Léonard a indubitablement avoué un pareil fantasme, et nous ne pouvons renoncer à l'attente, si l'on veut, au préjugé, qu'un tel fantasme, — comme toute création psychique, rêve, vision ou délire, — possède un sens. Prêtons plutôt au travail analytique, qui n'a pas encore dit son dernier mot, toute l'attention qui lui est due.

La tendance à prendre dans la bouche le membre viril afin de le sucer, rangée par la société bourgeoise parmi les abominables perversions sexuelles, se rencontre pourtant souvent parmi les

femmes de notre temps, — et, d'après le témoignage des œuvres d'art, se rencontra de même parmi les femmes des temps passés. Cet acte semble perdre, pour la femme amoureuse, tout caractère choquant. Le médecin trouve des fantasmes prenant source dans la même tendance chez des femmes qui n'ont ni lu la « *Psychopathia sexualis* », de Krafft-Ebing, ni appris à connaître de quelque autre manière théorique la possibilité d'un pareil mode de satisfaction sexuelle. Les femmes arrivent aisément, semble-t-il, livrées à leur seule imagination, à échafauder de semblables fantasmes sous l'influence du désir (1). La suite de l'examen nous apprend alors que cette situation, si sévèrement condamnée par les mœurs, a une origine des plus inno-

---

(1) Cf. *Bruchstück einer Hysterieanalyse*, 1905 (Gesammelte Schriften, vol. VIII).

centes. Elle n'est que la transposition d'une autre situation dans laquelle nous nous sentîmes tous heureux en notre temps quand, nourrissons, « *essendo io in culla* », nous prenions dans la bouche le mamelon de la mère ou de la nourrice et le tétions. La puissante impression organique qui demeure en nous de cette première de nos jouissances vitales doit rester indélébile; et quand ensuite l'enfant apprend à connaître le pis de la vache, — qui est d'après sa fonction équivalente à un mamelon, d'après sa forme et sa position sous le ventre à un pénis, — il s'est rapproché d'autant de la choquante fantaisie sexuelle à acquérir plus tard (1).

---

(1) Je dois au Dr Lœwenstein cette intéressante observation analytique : la communication directe que Léonard, dans son dessin de l'acte sexuel (voir Pl. II), a imaginée entre les organes sexuels internes et les seins de la femme pourrait trouver encore une autre motivation que celles exposées

Nous comprenons maintenant pourquoi Léonard reporte au temps où il était nourrisson sa soi-disant aventure avec le vautour. Derrière ce fantasme se cache la réminiscence d'avoir tété le sein maternel, d'avoir été allaité à ce sein, scène d'une grande et humaine beauté qu'avec beaucoup d'artistes Léonard entreprit de représenter dans ses tableaux de *la Vierge et l'Enfant*. Sans doute prétendons-nous — sans le comprendre encore — que cette réminiscence,

---

par Reitler (voir p. 33). Elle pourrait, de plus, exprimer l'équivalence, pour l'inconscient d'un homosexuel du type de Léonard, entre le mamelon de la femme et le pénis, comme entre leurs deux sécrétions, lait et sperme. La phrase (p. 38) : « *Comment l'on voit la mère désirer une nourriture et l'enfant en être marqué* » pourrait alors, outre son sens conscient habituel relatif aux « envies » des femmes enceintes, en posséder un autre, inconscient, pour l'homosexuel passif que fut Léonard, sens où le sperme serait assimilé au lait qui nourrit (*N. d. Tr.*).

importante pour les deux sexes, s'est muée chez l'homme que fut Léonard en un fantasme d'homosexualité passive. Mais nous laisserons, pour le moment, de côté le problème des rapports éventuels de l'homosexualité avec la succion du sein maternel pour nous souvenir seulement que la tradition attribue à Léonard des sentiments homosexuels. Peu importe que l'accusation précitée contre le jeune Léonard fût justifiée ou non; ce n'est pas la réalisation, mais l'attitude sentimentale qui décide, quand il s'agit de reconnaître en quelqu'un l'inversion.

Un autre trait incompris du souvenir d'enfance de Léonard nous frappe. Nous interprétons ainsi ce fantasme : être allaité par sa mère, et nous y trouvons la mère remplacée par un vautour ! D'où provient ce vautour et que vient-il faire ici ?

Une idée se présente à l'esprit, mais si éloignée du sujet qu'on serait tenté de l'écarter. L'écriture sacrée hiéroglyphique des Egyptiens figure en effet la Mère sous l'image du vautour (1). Les Egyptiens adoraient aussi une divinité maternelle à tête de vautour, ou à plusieurs têtes, dont l'une au moins était de vautour (2). Le nom de cette divinité se serait prononcé « Mout »; cette similitude de son avec le mot allemand « Mutter » (mère) n'est-elle que hasard? Ainsi le vautour est réellement en rapport avec la mère, mais en quoi cela peut-il nous servir? Avons-nous le droit d'attribuer ces connaissances à Léonard, François Champollion (1790-1832) ayant

---

(1) HORAPOLLO, *Hieroglyphica*, I, II Μητέρα δὲ γράφοντες.... γῦπα ζωγραφοῦσιν.

(2) ROSCHER, *Ausf. Lexikon der griechischen und römischen Mythologie.* Article « Mut », vol. II, 1894-1897. LANZONE, *Dizionario di mitologia egizia*, Torino, 1882.

le premier déchiffré les hiéroglyphes (1)?

Il serait intéressant de savoir par quelles voies les Egyptiens aussi en vinrent à élire le vautour comme symbole de la maternité. La religion et la civilisation égyptiennes éveillèrent la curiosité scientifique des Grecs et des Romains ; longtemps avant que nous soyons nous-mêmes parvenus à déchiffrer les monuments de l'Egypte nous en avions quelques lumières par les œuvres conservées de l'antiquité. Ces écrits émanent tantôt d'auteurs connus tels que Strabon, Plutarque, Aminianus Marcellus, tantôt sont signés de noms inconnus et leur origine comme l'époque de leur composition restent douteuses, tels les Hiéroglyphica d'Horapollo Nilus ou le livre de sagesse sacerdotale de l'Orient à nous transmis sous le nom

(1) H. Hartleben, *Champollion, Sein Leben und sein Werk*, 1906.

d'un dieu : Hermes Trismegiste. Nous y apprenons que le vautour était symbole de la maternité en vertu de cette croyance qu'il n'existait que des vautours femelles, aucun mâle dans cette espèce (1). L'histoire naturelle des anciens possédait la contre-partie d'une telle limitation : on croyait les scarabées, adorés par les Egyptiens tels des dieux, toujours du sexe mâle (2). Mais comment avait donc lieu la fécondation des vautours, s'il n'y avait que des femelles ?

Horapollo (3) nous en donne quelque

---

(1) « Ὑῦπα δὲ ἄρρενα οὐ φασιγένεσθαί ποτε, ἀλλὰ θηλείας ἁπάσας ». Voir v. Römer, *Uber die androgynische Idee des Lebens. Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen*, V. 1903, p. 732.

(2) Plutarque : *Veluti scarabaeos mares tantum esse putarunt Aegyptii sic inter vultures mares non inveniri statuerunt.*

(3) *Horapollinis Niloi Hieroglyphica, edidit Conradus Leemanns Amstelodami*, 1835. Ainsi il s'exprime sur le sexe des vautours : μητέρα μὲν ἐπειδὴ ἄρρεν ἐν τούτῳ τῳ γένει τῶν ζώων οὐχ ὑπάρχει.

part une bonne explication : en une certaine saison, ces oiseaux s'arrêtent dans leur vol, ouvrent leur vagin et conçoivent de par le vent.

Ainsi nous arrivons, de façon imprévue, à tenir pour très vraisemblable ce que, voici un instant, nous rejetions comme absurde. Léonard peut très bien avoir connu la fable scientifique à laquelle le vautour doit d'avoir été choisi par les Egyptiens comme notation de la mère. Car la curiosité du lecteur infatigable qu'était Léonard s'étendait à tous les domaines de la littérature et du savoir. Nous avons, dans le *Codex atlanticus*, une liste de tous les livres qu'il possédait à un moment donné (1), en outre, de nombreuses annotations relatives à d'autres livres empruntés

(1) E. Müntz, *Léonard de Vinci*, Paris, 1899, p. 282.

à des amis. D'après les extraits que Fr. Richter (1) a faits de ses écrits, nous aurions peine à surestimer l'étendue de sa lecture. Les ouvrages anciens et contemporains d'histoire naturelle ne manquent pas dans cette énumération. Tous ces livres se trouvaient déjà imprimés, et Milan était justement, pour l'Italie, le centre du jeune art de l'imprimerie.

Poursuivons nos recherches; nous tombons sur un renseignement qui élève jusqu'à la certitude la probabilité que Léonard ait connu la fable du vautour. Le savant éditeur et commentateur d'Horapollo remarque à propos du texte précité (p. 172) : *Cæterum hanc fabulam de vulturibus cupide amplexi sunt Patres Ecclesiastici, ut ita argumento ex rerum natura petito*

---

(1) Müntz, *loc. cit.*

refutarent eos, qui Virginis partum negabant; itaque apud omnes fere hujus rei mentio occurrit.

Ainsi la fable de l'unisexualité et de la fécondation des vautours n'était point demeurée une anecdote indifférente comme la fable analogue des scarabées; les Pères de l'Eglise s'en étaient emparé pour avoir contre les douteurs de l'Ecriture Sainte un argument tiré de l'histoire naturelle. Si, d'après les meilleures sources de l'antiquité, les vautours en étaient réduits à se laisser féconder par le vent, pourquoi quelque chose d'analogue ne serait-il pas arrivé à une femme? Cet argument tiré de la fable du vautour incita presque tous les Pères de l'Eglise à la raconter, et il semble alors presque indubitable que, sous un aussi puissant patronage, elle parvint aussi à la connaissance de Léonard.

Nous pouvons maintenant nous figurer ainsi la genèse du fantasme au vautour de Léonard : il lisait un jour, dans un Père de l'Eglise ou dans un livre d'histoire naturelle, que les vautours sont tous femelles et savent se reproduire sans l'aide de mâles, alors surgit en lui un souvenir qui prit la forme de ce fantasme, mais qui signifiait que lui aussi était un tel fils de vautour, enfant ayant eu une mère mais pas de père. Et à ce souvenir s'associa, — suivant le seul mode permettant à des impressions aussi précoces de ressurgir, — un écho de la jouissance éprouvée dans la possession du sein maternel. L'allusion que faisaient les vieux auteurs à la Vierge avec l'Enfant, sujet cher à tous les artistes, dut contribuer à faire paraître précieux et significatif son fantasme à Léonard. Il lui permettait donc de s'identifier avec l'Enfant Jésus, consolateur et

rédempteur de tous, et non pas d'une seule femme.

Quand nous décomposons en ses éléments un fantasme d'enfance, nous cherchons à séparer son contenu de souvenir réel des facteurs plus tardifs qui le modifient et le déforment. Chez Léonard, nous croyons maintenant connaître le contenu réel de son fantasme; la substitution du vautour à la mère donne à entendre que le père manqua à l'enfant qui se sentit seul avec la mère. Le fait de la naissance illégitime de Léonard est d'accord avec son fantasme au vautour; cette circonstance seule lui permit de se comparer à un fils de vautour. Par ailleurs, le second fait certain de son enfance que nous connaissions est qu'à l'âge de cinq ans il avait été recueilli dans la maison paternelle; mais quand cet événement eut lieu, quelques mois après la naissance de l'enfant ou

quelques semaines avant l'établissement du registre des impôts, nous n'en savons absolument rien. C'est ici que l'interprétation du fantasme au vautour acquiert de la valeur et peut nous apprendre que Léonard passa les premières années décisives de sa vie, non chez son père et sa belle-mère, mais chez sa mère, la pauvre, la délaissée, la véritable, où il eut le temps de ressentir l'absence de son père. Cela semble un résultat maigre et pourtant encore osé de la recherche psychanalytique, mais il gagnera en importance par la suite. L'examen des circonstances de fait ayant entouré l'enfance de Léonard vient à notre secours. D'après la tradition, son père, Ser Piero da Vinci, épousa, l'année même de la naissance de Léonard, la noble Donna Albiera; le petit garçon dut à la stérilité de cette union d'être recueilli

dans la maison paternelle ou plutôt grand-paternelle, ce qu'un document datant de sa cinquième année confirme. Or, on n'a pas coutume de remettre dès l'abord un rejeton illégitime aux soins d'une jeune femme qui espère encore en sa propre maternité. Des années de déception durent passer avant qu'on se résolût à accepter, en dédommagement des enfants légitimes vainement espérés, l'enfant illégitime, sans doute alors ravissant dans son jeune épanouissement. En accord avec notre interprétation du fantasme au vautour, trois ans au moins, peut-être cinq, de la vie de Léonard durent s'écouler avant qu'il pût quitter sa mère solitaire pour entrer dans la maison paternelle, où il trouva père et mère à la fois. Mais c'était alors déjà trop tard. Dans les trois ou quatre premières années de la vie se fixent des impressions et s'établissent des modes de

réaction au monde extérieur, qu'aucun événement ultérieur ne peut plus dépouiller de leur force.

S'il est vrai que les incompréhensibles souvenirs d'enfance et les fantasmes qu'un homme élève sur cette base font toujours ressortir ce qu'il y eut de plus important dans son développement psychique, le fait que Léonard ait passé ses premières années auprès de sa mère seule, fait que corrobore le fantasme au vautour, dut exercer une influence décisive sur la structure de sa vie intérieure. Sous l'influence de cette constellation, l'enfant qui trouvait, dans sa jeune vie, un problème de plus que les autres enfants à résoudre, ne put manquer de spéculer avec une passion particulière sur ces énigmes et ainsi devint un investigateur précoce que tourmentaient les grandes questions : d'où viennent les enfants ? Quelle est la part

prise par le père à leur naissance? L'intuition des rapports existant entre ses investigations de savant et l'histoire de son enfance lui a plus tard arraché l'exclamation qu'il fut de toujours destiné à approfondir le problème du vol des oiseaux, puisque encore au berceau il avait été visité par un vautour. Montrer comment la curiosité intellectuelle de Léonard, qui s'orienta vers le vol des oiseaux, découlait de son investigation sexuelle infantile, sera une tâche postérieure et aisément réalisable.

III

Dans le fantasme d'enfance de Léonard, l'élément vautour représente le contenu réel du souvenir, mais l'ensemble dans lequel Léonard lui-même a situé son fantasme jette un jour vif sur la signification de ce contenu pour sa vie ultérieure. Au cours de notre travail d'interprétation, nous nous heurtons maintenant à ce problème étrange : pourquoi ce contenu réel du souvenir a-t-il été transposé en situation homosexuelle ? La mère qui allaite son enfant, — plutôt : que l'enfant tette, — est métamorphosée en un vautour qui introduit sa queue dans la bouche de

l'enfant. Nous prétendons que la « coda » du vautour, suivant les usages métaphoriques du langage vulgaire, ne peut signifier rien autre qu'un membre viril, un pénis. Mais nous ne comprenons pas comment le travail de l'imagination en peut venir à doter justement l'oiseau maternel de l'insigne de la virilité et une telle absurdité nous fait douter de pouvoir réduire cette création de l'imagination à un sens rationnel.

Toutefois il ne faut pas perdre courage. Combien de rêves en apparence absurdes n'avons-nous pas forcés à livrer leur sens ! Pourquoi un fantasme d'enfance serait-il plus difficile à déchiffrer qu'un rêve ?

Souvenons-nous qu'il n'est pas bon qu'une singularité demeure isolée, et hâtons-nous de lui en adjoindre une seconde, plus surprenante encore.

La déesse égyptienne Mout à tête

de vautour, figure d'un caractère tout à fait impersonnel, comme dit Drexler dans le « Roschers Lexikon », fusionnait souvent avec d'autres divinités maternelles, d'une individualité plus vivante, telles Isis et Hathor, mais elle conservait en même temps son existence et son culte séparés. Les dieux séparés du Panthéon égyptien, — c'était une particularité remarquable de celui-ci, — ne succombaient pas dans le syncrétisme. A côté des dieux composites demeurait la figure isolée du dieu dans son indépendance. Cette divinité maternelle à tête de vautour fut donc, dans la plupart de ses figurations, dotée par les Egyptiens d'un phallus (1); son corps, que les seins caractérisaient comme féminin, portait aussi un membre viril en état d'érection.

---

(1) Voir les reproductions dans l'ouvrage de LANZONE, *loc. cit.*, T. CXXXVI-VIII.

Ainsi, nous trouvons chez la déesse Mout la même réunion de caractères maternels et de caractères virils que dans le fantasme au vautour de Léonard. Expliquerons-nous cette coïncidence en disant que Léonard avait appris à connaître, par les livres, jusqu'à la nature androgyne du vautour maternel ? Une telle hypothèse est plus que douteuse ; il semble que les sources où pouvait puiser Léonard ne contenaient rien ayant trait à cette étrange particularité. Rapportons plutôt la concordance à un facteur commun encore inconnu, ayant agi ici et là.

La mythologie nous apprend que la structure androgyne, la réunion de caractères sexuels mâles et femelles n'appartint pas qu'à Mout, mais aussi à d'autres divinités, telles Isis et Hathor. Mais à celles-ci peut-être seulement dans la mesure où elles parti-

cipaient de la nature maternelle et fusionnaient avec Mout (1). La mythologie nous enseigne encore que d'autres divinités égyptiennes, telle Neith de Saïs, qui devint plus tard l'Athena grecque, furent originairement androgynes, c'est-à-dire hermaphrodites. De même beaucoup de dieux grecs, en particulier du cycle de Dyonisos, mais aussi Aphrodite, réduite ensuite au rôle de déesse uniquement féminine de l'Amour. Les mythologues peuvent tenter d'expliquer ainsi ce fait : le phallus rapporté au corps féminin doit signifier la force créatrice primitive de la nature, et toutes les divinités hermaphrodites expriment l'idée que seule la réunion du principe mâle et du principe femelle figure dignement la perfection divine. Cependant aucune de

(1) Voir Römer, *loc. cit.*

ces remarques ne résout ce problème psychologique : pourquoi l'imagination humaine ne répugne-t-elle pas à pourvoir une figure devant incarner l'essence de la mère des attributs de la puissance virile, opposés à la maternité ?

La réponse nous est donnée par les théories sexuelles infantiles. Il y eut, en effet, un temps dans la vie de l'individu, où le membre viril fut compatible avec la représentation de la mère. Quand l'enfant mâle porte sa curiosité, pour la première fois, vers les énigmes de la vie sexuelle, il reste dominé par un intérêt primordial pour ses organes génitaux personnels. Il attribue à cette partie de son corps trop de valeur et d'importance pour pouvoir croire qu'elle puisse faire défaut chez d'autres personnes desquelles il se sent si proche. Comme il ne peut pas deviner l'existence d'un autre type équivalent de

structure génitale, il doit embrasser l'hypothèse que tous les êtres humains, femmes comprises, possèdent un membre tel que le sien. Ce préjugé s'enracine, chez le jeune investigateur, avec une telle force, qu'il n'est pas même détruit par les premières observations de la différence sexuelle chez de petites filles. La perception directe dit bien, en effet, qu'il y a là quelque chose de différent, mais l'enfant n'est pas capable d'extraire le contenu de cette perception et d'accepter l'impossibilité de découvrir le membre viril chez les filles. Le membre manque : voilà une chose inquiétante, insupportable. Et l'enfant essaie d'une conciliation : le membre existe aussi chez les filles, mais il est encore très petit; il croîtra par la suite (1). Des

(1) Cf. les observations reproduites dans *Jahrbuch für psychoanalytische und psychopatholo-*

observations ultérieures déçoivent-elles cette attente, alors une autre issue s'offre à l'esprit puéril : le membre existait bien aussi chez les filles, mais il a été coupé; à sa place est demeurée une blessure. Ce progrès de la théorie utilise une expérience personnelle au garçon et de caractère pénible; l'enfant s'est déjà vu menacé de la spoliation du précieux organe s'il lui manifeste un intérêt trop marqué. Sous l'influence de cette menace de castration, il modifie maintenant sa conception des parties génitales féminines; il tremblera désormais pour sa propre virilité, mais méprisera de plus les malheureuses créatures qui, d'après lui, ont déjà subi le cruel châtiment (1).

---

gische Forschungen, dans *Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse* et dans *Imago*.

(1) Nous entrevoyons ici une des raisons de l'antisémitisme des peuples occidentaux, aussi

Avant que l'enfant ne soit soumis au complexe de castration, au temps où la femme gardait encore pour lui sa valeur entière, ses instincts érotiques commençaient à se manifester sous la forme d'une intense curiosité visuelle. Au début, il désirait voir les parties génitales des autres, sans doute pour les comparer aux siennes. L'attrait érotique émané de la personne de la mère, atteignant à son apogée, devient bientôt une ardente aspiration vers les parties génitales de la mère supposées par l'enfant être un pénis. La connaissance, plus tard acquise, de l'absence du pénis chez la femme, transforme souvent cette

---

spontané chez ces peuples qu'irrationnel dans ses manifestations. La circoncision est considérée par l'inconscient des hommes comme un équivalent de la castration. Appliquant nos hypothèses aux temps primitifs de l'humanité, nous sommes amenés à supposer que la circoncision fut à l'origine une atténuation, une rançon de la castration.

aspiration en son contraire et fait place à un dégoût qui, à la puberté, peut devenir cause d'impuissance psychique, de misogynie, d'homosexualité durable. Mais la fixation à l'objet auparavant ardemment convoité, le pénis de la femme, laisse d'ineffaçables traces dans la vie psychique de l'enfant chez qui ce stade de l'investigation sexuelle infantile présenta une intensité particulière. Le fétichisme du pied et de la chaussure féminines ne semble prendre le pied que comme un symbole d' « ersatz » du membre de la femme, adoré du temps de l'enfance, depuis lors regretté. Les « coupeurs de nattes » jouent, sans le savoir, le rôle de personnes qui accompliraient, sur l'organe féminin, l'acte de la castration.

Nous ne pourrons comprendre les manifestations de la sexualité infantile et serons même tentés de trouver tout

cet exposé inacceptable tant que nous n'aurons pas renoncé au dédain professé par nous, comme civilisés, pour les parties génitales et les fonctions sexuelles. La compréhension de la vie psychique infantile se réclame d'analogies tirées des temps primitifs. Pour nous, les organes génitaux sont, depuis une longue suite de générations, les « pudenda », des objets de honte, et quand le refoulement sexuel est poussé plus loin, de dégoût. Jette-t-on un regard d'ensemble sur la vie sexuelle de notre temps, en particulier sur celle des classes sociales qui portent sur leurs épaules le fardeau de la civilisation, on est tenté de le dire : la plupart de nos contemporains ne se soumettent qu'à contre-cœur aux lois de la procréation et s'en trouvent blessés, rabaissés dans leur dignité humaine. La conception opposée de la vie sexuelle s'est réfugiée

de notre temps dans les classes inférieures demeurées rudes ; elle se dissimule honteusement dans les classes supérieures et raffinées qui n'osent donner cours à leur sexualité que sous les reproches troublants de leur conscience. Il en était autrement aux temps primitifs de l'humanité. Les documents péniblement rassemblés par les historiens de la civilisation nous montrent que les organes génitaux étaient à l'origine l'orgueil et l'espoir des vivants, l'objet d'un culte divin et transféraient quelque chose de leur divinité à toutes les activités nouvelles auxquelles se livraient les hommes. De leur essence surgirent, par la sublimation, d'innombrables dieux, et au temps où la connexion profonde entre les religions officielles et la sexualité n'était déjà plus le patrimoine de tous, des cultes secrets s'efforçaient de la maintenir vivante chez un certain nombre

d'initiés. Enfin, au cours de l'évolution civilisatrice, tant d'éléments divins et sacrés furent extraits de la sexualité, que le reliquat épuisé en tomba dans le mépris. Mais étant donné le caractère indélébile de tous les vestiges psychiques, il n'est pas surprenant que nous retrouvions jusqu'en notre temps les formes mêmes les plus primitives du culte des organes génitaux, et que le langage, les mœurs et les superstitions des hommes d'aujourd'hui présentent des survivances de toutes les phases de cette évolution (1).

D'importantes analogies biologiques nous ont préparés à admettre que l'évolution psychique individuelle répète en abrégé le cours de l'évolution de l'humanité; nous ne trouverons donc pas invraisemblable ce que l'investigation

(1) Cf. RICHARD PAYNE KNIGHT, *Le culte du priape*, traduit de l'anglais, Bruxelles, 1883.

psychanalytique de l'âme enfantine nous apprend sur la valeur attachée par l'enfant aux organes génitaux. L'hypothèse infantile du pénis maternel est la source commune d'où découlent et la structure androgyne des divinités maternelles, telle Mout l'égyptienne, et la « coda » du vautour dans le fantasme d'enfance de Léonard. C'est par un abus de langage que nous appelons ces figurations de dieux hermaphrodites, au sens médical du mot. Aucune d'elles ne réunit en elle les véritables organes génitaux des deux sexes, ainsi qu'il advient chez quelques monstres, objets de dégoût pour tout regard humain; elles surajoutent simplement aux seins, attributs de la maternité, le membre viril, selon la première représentation que se faisait l'enfant du corps de la mère. La mythologie conserva cette vénérable et primitive structure imagi-

naire du corps maternel à l'adoration des fidèles. La place prépondérante occupée, dans le fantasme de Léonard, par la queue du vautour, ne peut être qu'ainsi interprétée : Alors, quand ma tendre curiosité se portait sur ma mère, et que je lui attribuais encore un organe viril pareil au mien... Nous avons là un témoignage de plus de la précoce investigation sexuelle de Léonard qui, d'après nous, fut déterminante de toute sa vie à venir.

Une courte réflexion nous avertit de ne pas nous contenter d'avoir résolu le problème de la queue du vautour. Le fantasme d'enfance de Léonard renferme encore bien des traits obscurs. Le plus frappant est donc d'avoir transformé la succion du sein maternel en l'acte « d'être allaité », c'est-à-dire en un acte passif évoquant une situation de caractère franchement homosexuel. Si nous

tenons compte de la vraisemblance historique suivant laquelle Léonard se comporta toute sa vie sentimentalement en homosexuel, la question se pose : ce fantasme n'a-t-il pas trait à quelque lien causal entre les rapports de Léonard enfant avec sa mère et son ultérieure homosexualité, manifeste bien que platonique ? Nous n'oserions pas conclure à un tel rapport rien que d'après la réminiscence déformée de Léonard, si l'examen psychanalytique de sujets homosexuels ne nous avait déjà montré qu'un tel rapport existe et qu'il est même intime et nécessaire.

Les homosexuels ont entrepris de nos jours une campagne énergique contre les entraves apportées par la loi (1) à leur activité sexuelle, et aiment à se poser, par la voix de leurs théoriciens, en

(1) Dans certains pays (*N. d. Tr.*).

variété sexuelle à part dès l'origine, degré sexuel intermédiaire, « troisième sexe ». Ils seraient, disent-ils, des hommes dont les conditions organiques, déterminées dès le germe, sont telles qu'elles leur imposent la satisfaction avec l'homme et la leur interdisent avec la femme. Il sera aussi aisé, par humanité, de souscrire à leurs réclamations que malaisé d'accepter leurs théories, édifiées sans tenir aucun compte de la genèse psychique de l'homosexualité. La psychanalyse nous offre un moyen de combler cette lacune et de mettre à l'épreuve les affirmations des homosexuels. Elle n'a encore pu remplir cette mission que chez un nombre restreint de personnes, mais toutes les recherches entreprises jusqu'à présent ont donné le même surprenant résultat (1). Chez tous nos homosexuels

(1) Principalement celles de I. Sadger, que mon expérience personnelle a confirmées. Je sais

hommes, nous avons retrouvé, dans la toute première enfance, période oubliée ensuite par le sujet, un très intense attachement érotique à une femme, à la mère généralement, attachement provoqué ou favorisé par la tendresse excessive de la mère elle-même, ensuite renforcé par un effacement du père de la vie de l'enfant. Sadger fait ressortir que les mères de ces patients homosexuels furent souvent des femmes virilisées, d'un caractère très énergique, capables de supplanter le père dans la place lui revenant au sein de la famille. J'ai observé parfois la même chose, mais ai été frappé davantage par les cas où le père manqua dès l'origine ou disparut précocement de la vie de l'enfant, de sorte que celui-ci se trouva abandonné

---

d'autre part que W. Stekel, à Vienne, et S. Ferenczi, à Budapest, sont arrivés aux mêmes résultats.

à l'influence féminine. Il semblerait presque que la présence d'un père énergique assurât au fils le juste choix de l'objet pour le sexe opposé (1).

Après ce premier stade se produit un changement, dont le mécanisme nous

---

(1) La recherche psychanalytique a apporté à la compréhension de l'homosexualité deux faits indubitables, sans croire pour cela avoir épuisé l'étiologie de cette aberration sexuelle. Le premier est la fixation sus-mentionnée des besoins érotiques à la mère ; le second est tel : tout le monde, même l'être le plus normal, est capable du choix homosexuel de l'objet, l'a accompli à un moment donné de sa vie, puis, ou bien s'y tient encore dans son inconscient, ou bien s'en défend par une énergique attitude contraire. Ces deux constatations mettent fin et aux prétentions des homosexuels à être reconnus comme « troisième sexe », et à la distinction, tenue pour importante, entre l'homosexualité innée ou acquise. La présence de traits corporels de l'autre sexe (le degré d'hermaphrodisme physique) favorise les manifestations du choix homosexuel de l'objet, mais n'est pas décisive. On peut regretter que les représentants des homosexuels dans la science n'aient pas su tirer le moindre enseignement des données certaines fournies par la psychanalyse.

est connu, bien que nous ignorions encore les forces qui le produisent. L'amour pour la mère ne peut pas suivre le cours du développement conscient ultérieur et tombe sous le coup du refoulement. Le petit garçon refoule son amour pour sa mère, en se mettant lui-même à sa place, en s'identifiant à elle, et il prend alors sa propre personne comme l'idéal à la ressemblance duquel il choisit ses nouveaux objets d'amour. Il est ainsi devenu homosexuel, mieux, il est retourné à l'autoérotisme, les garçons, que le garçon grandissant aime désormais, n'étant que des personnes substituées et des éditions nouvelles de sa propre personne enfantine. Et il les aime à la façon dont sa mère l'aima enfant. Nous disons alors qu'il choisit les objets de ses amours suivant le mode du narcissisme, d'après la légende grecque du jeune Narcisse à qui rien ne plaisait autant

que sa propre image reflétée dans l'eau, et qui fut métamorphosé en la belle fleur du même nom.

Des considérations psychologiques plus profondes justifient l'assertion que l'homosexuel, devenu tel par ce mécanisme, reste fixé, dans son inconscient, à l'image-souvenir de sa mère. Par le refoulement même de son amour pour elle, il conserve intact cet amour dans son inconscient et lui demeure dès lors fidèle. Quand il semble poursuivre en amant de jeunes garçons, il fuit en réalité les autres femmes, qui pourraient le rendre infidèle. Nos observations particulières nous ont aussi permis de le démontrer : ceux qui semblent sensibles au charme mâle seul sont soumis en réalité à l'attirance émanant de la femme tout comme les hommes normaux; mais ils se hâtent chaque fois de transférer à un sujet mâle l'excitation née de la femme, et

reproduisent ainsi toujours à nouveau le mécanisme par lequel ils ont acquis leur homosexualité.

Loin de nous la pensée d'exagérer l'importance de ces explications sur la genèse psychique de l'homosexualité. Elles contredisent de façon manifeste et absolue les théories officielles professées par les homosexuels, mais nous les savons insuffisamment amples pour permettre une solution définitive de tout le problème. Ce que nous dénommons, pour raison de commodité, en bloc, homosexualité, résulte peut-être de processus divers d'inhibition psychosexuelle et le processus que nous avons mis à jour n'est peut-être qu'un entre plusieurs, et en rapport avec un type donné « d'homosexualité ». Nous devons aussi le reconnaître : le nombre des cas où l'on peut déceler les conditions requises par nous pour ce type homosexuel dépasse de

beaucoup celui où apparaît réellement l'effet dérivé d'elles, de sorte que nous ne pouvons écarter l'action concommittante de facteurs constitutionnels inconnus, ceux dont on a d'ordinaire coutume de faire dériver toute l'homosexualité. Nous n'aurions d'ailleurs pas eu à nous appesantir sur la genèse psychique de cette forme d'homosexualité, si nous n'avions fortement soupçonné justement Léonard, dont le fantasme au vautour fut notre point de départ, d'appartenir à ce type d'homosexuels.

Quelque peu connue que soit la vie sexuelle du grand artiste et investigateur, ses contemporains ne semblent pas s'être trompés, en gros, dans ce qu'ils en disent. A la lumière de la tradition, il nous apparaît comme un homme dont les besoins et l'activité sexuels furent extraordinairement réduits : on eût dit

que des aspirations plus hautes l'avaient élevé au-dessus des vulgaires nécessités animales propres aux autres hommes. La question peut demeurer sans réponse : Léonard a-t-il jamais, et de quelle manière, recherché la satisfaction sexuelle directe, ou bien sut-il s'en passer totalement ? Nous n'en avons pas moins le droit de rechercher en lui ces courants sensitifs qui poussent impérieusement les autres hommes à l'acte sexuel. Car nous ne pouvons croire qu'il existe une seule vie psychique humaine à la structure de laquelle le désir sexuel au plus large sens du mot, la libido, n'ait pas eu sa part, quelque loin du but initial de celui-ci ou de toute réalisation pratique que se soit écoulée cette vie.

On ne peut s'attendre à rencontrer, chez Léonard, en matière d'inclination sexuelle non transformée, autre chose que des traces. Mais celles-ci marquent

toutes la même direction et permettent de compter Léonard au nombre des homosexuels. On a de tout temps remarqué qu'il prit comme élèves rien que des garçons et des jeunes gens d'une beauté frappante. Il était bon et indulgent envers eux, s'occupait d'eux, les soignait lui-même, quand ils tombaient malades, comme une mère soigne ses enfants, et comme sa propre mère dut le choyer lui-même. Les ayant choisis pour leur beauté, non pour leur talent, aucun d'eux (Cesare da Sesto, G. Boltraffio, Andrea Salaino, Francesco Melzi, etc...) ne devint un peintre notable. Le plus souvent ils n'arrivèrent même pas à se rendre indépendants du Maître; ils disparurent, après sa mort, sans laisser dans l'histoire de l'art une physionomie distincte. Ceux qui, d'après leur œuvre, étaient en droit de s'intituler ses élèves, tels Luini et Bassi,

dit Le Sodoma, il ne les a sans doute pas personnellement connus.

On nous objectera, nous le savons, que l'attitude de Léonard envers ses élèves n'a absolument rien à faire avec des mobiles d'ordre sexuel et n'autorise aucune conclusion sur les caractères particuliers de sa sexualité. Nous ferons valoir, en réponse et sous toutes réserves, que notre manière de voir explique quelques traits singuliers de la conduite du Maître, qui sans cela demeureraient énigmatiques. Léonard tenait un journal; de sa petite écriture, dirigée de droite à gauche, il prenait des notes destinées à lui seul. Dans ce journal, — chose frappante, — il se tutoyait lui-même : « Apprends avec Maître Luca la multiplication des racines. » « Fais-toi montrer par Maître d'Abacco la quadrature du triangle, » ou à l'occasion d'un voyage : « Je vais à la ville pour

m'occuper de mon jardin... Fais faire deux sacs de voyage. Fais-toi montrer par Boltraffio le tour et fais-y travailler une pierre. Donne le livre à Maître Andrea il Tedesco (1). » Ou encore un dessein d'un tout autre ordre : « Tu as à faire voir, dans ton traité, que la terre est un astre comme la lune, ou à peu près, et à démontrer la noblesse de notre monde (2). »

---

(1) Léonard agit ici comme s'il avait eu l'habitude de se confesser quotidiennement à une autre personne, personne désormais remplacée par le journal intime. Voir dans MEREJKOWSKY qui aurait pu être cette personne.

(2) « *Impara la multiplicazione delle radici da maestro Luca.* » *Cod. atl.*, f° 370 *r.*, RICHTER, *loc. cit.*, II, p. 433.

« *Fatti mostrare al maestro d'Abbaco riquadrare uno triangulo.* » *Cod. atl.*, 225 *rb.*, RICHTER, II, p. 434.

« *Andare in provisione* (c'est-à-dire à l'hôtel de ville) *per il mio giardino.* » — « *Far fare due sacchi da soma.* » — « *Vedi il torno del Beltraffio e falli trarre una pietra.* » — « *Lascia il libro a messer Andrea Tedesco.* » *Cod. W. L.* (*Windsor*), f° 141 *a.*, p. 432.

Dans ce journal qui, du reste, — tel le journal d'autres mortels, — effleure en peu de mots les événements les plus importants de la journée, ou même les tait absolument, se trouvent quelques annotations qui, à cause de leur singularité, sont citées par tous les biographes de Léonard. Ces notes se rapportent à de menues dépenses du Maître, et sont d'une pénible méticulosité, comme émanant d'un père de famille pot-au-feu, strict et économe. Par contre, la justification de l'emploi de plus grosses sommes manque totalement, et rien n'indique par ailleurs que l'artiste se soit entendu en économie domestique.

« *Tu nel tuo discorso ai a concludere la terra essere una stella quasi simile alla luna, e la nobiltà del nostro mondo.* » *Cod. F.*, f° 56 *a.*, RICHTER, II, p. 139.

Ces textes sont cités par E. SOLMI, *Leonardo*, et par M. HERZFELD, *Leonardo da Vinci*, où les a pris Freud (*N. d. Tr.*).

Une de ces annotations se rapporte à l'acquisition d'un manteau pour l'élève Andrea Salaino.

MANTEAU POUR SALAI LE 4 AVRIL 1497.
(La cappa di Salai a di 4 d'aprile 1497.)

4 brasses de drap d'argent *(4 braccia di panno argientino)*.....	l. 15	s.	4
Velours vert pour garnir *(velluto verde per ornare)*	l. 9	»	
Rubans *(bindelli)*.....	»	s.	9
Portes pour agrafes *(magliette)*	»	s.	12
Façon *(manifattura)*.....	l. 1	s.	5
Ruban pour le devant *(bindello per dinanzi)*.	»	s.	5
Piqûres *(punta)*.			
	l. 26	s.	5 (1)

(1) J'ai reproduit le texte italien à côté de chaque mention. Ce texte est pris dans RICHTER, *The literary works of Leonardo da Vinci*, p. 457,

Une autre note, très détaillée, réunit toutes les dépenses que lui a occasionnées un autre élève (1) par ses défauts et sa tendance au vol : « Au jour 23 d'avril 1490, je commençai ce livre et je recommençai le cheval (2). Giacomo vint demeurer avec moi le jour de la Madeleine en 490, à l'âge de 10 ans. (Note marginale : voleur, menteur, obstiné, glouton!) Le second jour, je lui fis tailler deux chemises, une paire de chausses, un pourpoint, et, quand je me mis les deniers de côté pour payer lesdites choses, il me vola ces deniers dans l'escarcelle, et

---

n. 1523. Le manuscrit original est dans le *Cod. L.*, f° 94 *a*. Le compte relatif au manteau de Salai est suivi des remarques :

« *Ecci di suo grossoni 13*
« *Salai ruba li soldi.* »

C'est-à-dire :

« Voici 13 grossoni à lui
« Salai a volé les sous. »

(*N. d. Tr.*).

(1) Ou modèle.

(2) De la statue équestre de François Sforza.

jamais il ne me fut possible de le lui faire confesser, bien que j'en eusse une vraie certitude (à la suite, en marge : 4 lires). » Ainsi le compte rendu des méfaits du petit se poursuit et se clôt par le compte des frais : « La première année, manteau, l. 2; 6 chemises, l. 4; 3 pourpoints, l. 6; 4 paires de chausses, l. 7 s. d. l. 8, etc. (1). »

Rien n'est plus étranger aux bio-

---

(1) Freud renvoie ici au texte entier qui est cité dans M. HERZFELD, *op. cit.*, p. XLV.

Ces notes relatives à Giacomo se trouvent dans le manuscrit C. de l'Institut, f° 15 *v.* et ont été reproduites dans le vol. III de la publication de Ravaisson Mollien. Elles se trouvent aussi dans RICHTER, *op. cit.*, vol. II, p. 438-439, *n.* 1458.

Gerolamo Calvi a consacré à ce Giacomo un fort intéressant article. (*Il vero nome di un allievo di Leonardo. Rassegna d'arte* du 30 août 1919.) Il y expose que ce Giacomo ne serait autre qu'Andrea Salaino, ou Salai, dont le vrai nom eût été Giacomo de' Caprotti. Salaino serait un surnom donné à Giacomo, et qui signifierait Saladino, petit diable, surnom que méritait bien ce jeune vaurien. Nous avons vu, dans la note du « manteau

graphes de Léonard qu'une explication des énigmes de la vie psychique de leur héros par ses petites faiblesses et singularités : aussi ont-ils coutume d'adjoindre à ces comptes bizarres une remarque faisant ressortir la bonté et l'indulgence du Maître envers ses élèves. Ils oublient, ce faisant, que ce qui requiert ici une explication, ce n'est pas la conduite de Léonard, mais le fait qu'il nous en ait laissé ces témoignages. Comme on ne peut vraiment pas lui attribuer l'intention de nous mettre en mains des documents sur sa bonté, nous devons faire l'hypothèse qu'un autre mobile, d'ordre affectif, l'incita à prendre ces notes. Il n'est pas facile de deviner lequel, et nous n'en saurions proposer aucun, si un autre compte, aussi trouvé

---

pour Salai », qu'il n'aurait pas perdu, sept ans plus tard, lorsqu'il reçut ce don, l'habitude de voler, ni Léonard celle de pardonner (*N. d. Tr.*).

dans les papiers de Léonard, ne jetait une vive lumière sur ces notes étranges et minutieuses concernant l'habillement des élèves, etc. :

FRAIS POUR L'ENTERREMENT DE CATERINA.
(Spese per la sotteratura di Caterina).

3 livres de cire (*libbre 3 di cera*)	s. 27
Pour le catafalque (*per lo cataletto*)	s. 8
Dais au-dessus du catafalque (*palio sopra il cataletto*)...	s. 12
Pour porter et dresser la croix (*portatura e postura* (1) *di croce*)	s. 4
Aux porteurs du corps (*per la portatura del morto*).....	s. 8
A reporter.....	s. 59

(1) RICHTER a transcrit *portura*. Le Dr Verga croit qu'il faudrait lire *postura* (*N. d. Tr.*).

Report.....	s. 59
A 4 prêtres et 4 clercs *(per 4 preti e 4 cherici)*.....	s. 20
Cloches, livres et éponge *(campana, libri, spunga)*...	s. 2
Aux fossoyeurs *(per li sotteratori)*	s. 16
Au doyen *(all' antiano)*.....	s. 8
Pour le permis aux autorités *(per la licientia alli ufitiali)*	s. 1
	s. 106
Médecin *(il medico)*.....	s. 2
Sucre et chandelles *(zucchero e candele)*.....	s. 12
	s. 120 (1)

L'écrivain Merejkowsky est le seul sachant nous dire qui était cette Cata-

(1) J'ai rapporté le texte italien au-dessous de chaque mention. Ce texte est pris dans RICHTER, *The literary works of Leonardo da Vinci*, vol. II, p. 456, *n.* 1522. La note, reproduite par Richter,

rina. Il conclut, de deux autres courtes notes, que la mère de Léonard, la pauvre

---

et relative aux funérailles de Caterina, se trouve d'après Richter dans le manuscrit II du *South Kensington Museum*, f° 95 *r*.

L's précédant les chiffres signifie *soldi di lira*.

A Caterina et à ses funérailles, Luca Beltrami a consacré une étude « *La Madre di Leonardo* », publiée dans la revue romaine « *Nuova Antologia* » du 16 février 1921. L. Beltrami a publié une seconde étude sur le même sujet dans les « *Miscellanea Vinciana* » (Milan, juillet 1923, p. 32). Il y polémise avec Antonio Favaro, qui avait soutenu une thèse opposée à la sienne, FAVARO, « *La Madre di Leonardo* » dans *Atti del Reale Istituto veneto di scienze, lettere ed arti*, LXXIX, II, 1920.

Favaro est opposé à la thèse d'après laquelle la « Caterina » des notes eût été la mère de Léonard, Beltrami y est favorable, et appuie, dans le dernier article cité, son opinion sur une comparaison des dépenses des funérailles de Caterina (6 lires environ) avec les dépenses funéraires de divers personnages notoires, comparaison d'où il ressortirait que les funérailles de « Caterina » durent être, d'après le coût des funérailles à l'époque, d'une « certaine importance ».

Merejkowsky fut le premier qui, dans son roman sur Léonard de Vinci, assimila la Caterina du compte des funérailles à la mère de Léonard. Il

paysanne de Vinci, était venue à Milan en 1493 afin de visiter son fils alors âgé de 41 ans, qu'elle y tomba malade, fut mise par Léonard à l'hôpital et, quand elle mourut, enterrée par lui avec ces marques de respect (1).

---

prit la liberté de transformer les soldi di lira du compte original en florins.

Quand Freud publia (1910) son étude sur Léonard, il ne connaissait le compte des funérailles de Caterina que d'après Merejkowsky et Solmi.

Je citerai pour terminer la note dont Freud accompagna la citation de ce compte :

« Comme triste preuve de l'incertitude des renseignements, déjà si clairsemés, que nous possédions sur la vie intime de Léonard, je mentionnerai que le même compte est reproduit par Solmi (Traduction allemande, p. 104) avec de notables variantes. Ce qui fait le plus réfléchir, c'est que les florins y sont remplacés par des soldi. On peut supposer que, dans ce compte, les florins ne sont pas les anciens « florins d'or », mais les unités monétaires postérieurement usitées, qui valaient 1,66 lire ou 33,33 soldi. Solmi fait de Caterina une servante, qui aurait pendant quelque temps tenu la maison de Léonard. La source d'où émanent les deux versions de ce compte ne m'a pas été accessible. »

(1) « *Caterina venne a di 16 di luglio 1493* »,

Cette interprétation du subtil romancier n'est pas démontrable, mais elle possède tant de vraisemblance interne, elle cadre si bien avec tout ce que nous

---

Cod. South Kensington Museum, III, 1 *b.*, RICHTER, *loc. cit.*, II, p. 423, *n.* 1384.

« *Giovannina, viso fantastico, sta a Santa Caterina all' ospedale* », *Cod. S. K. M.*, II, *r.*, 78 *f.*, RICHTER, *loc. cit.*, p. 425, *n.* 1404.

C'est-à-dire : « Caterina est arrivée le 16 juillet 1493 » et « Giovannina, un visage fantastique, est à Santa Caterina à l'hôpital. »

Il ne semble pas que la seconde de ces annotations se rapporte en rien à la mère de Léonard. Comme suite possible à la première, je pense qu'on pourrait citer cette autre annotation de Léonard, du 29 janvier 1494.

A Caterina, s. 10 (RICHTER, *loc. cit.*, II, p. 455, *n.* 1517). Et encore cette autre : *Piscina... all' ospedale : ducati 2, fave — melica bianca — melica rossa — penico — miglio — fagiuoli — fave — pisegli.* (RICHTER, *loc. cit.*, II, p. 456, *n.* 1521.)

Cette dernière note de Léonard pourrait avoir rapport au séjour possible de Caterina à l'hôpital.

Et si, comme le croit Richter (note du *n.* 1520, p. 456, V. II), le manuscrit dans lequel se trouve le compte des funérailles doit être rapporté à 1495, le séjour de la mère de Léonard à Milan aurait ainsi duré près de deux ans (*N. d. Tr.*).

savons par ailleurs de la vie sentimentale de Léonard que je ne puis m'empêcher de la croire juste.

Léonard était parvenu à soumettre ses sentiments au joug de l'investigation, à entraver leur libre expression; mais même pour lui des occasions se présentaient où les sentiments réprimés se frayaient un chemin vers la lumière : telle la mort de sa mère, autrefois si ardemment aimée. Ce compte des frais d'enterrement nous met en face de la manifestation, déformée jusqu'à être méconnaissable, de la douleur qui le frappa quand mourut sa mère. On peut s'étonner qu'une telle déformation puisse avoir lieu, et nous ne pouvons d'ailleurs pas la concevoir du point de vue des processus psychiques normaux. Mais nous connaissons des façons d'être semblables propres aux états anormaux des névroses, en particulier

de la névrose obsessionnelle. Là aussi nous voyons l'extériorisation de sentiments intenses, mais devenus inconscients de par le refoulement, transposée à des actes insignifiants, voire ineptes. Les forces adversaires de ces sentiments refoulés sont parvenues à tellement en dégrader l'expression que l'on pourrait attribuer à ces sentiments une intensité très faible, mais dans l'impérieuse compulsion avec laquelle s'imposent les petites actions symptomatiques se trahit la véritable puissance des émois enracinés dans l'inconscient, que la conscience voudrait désavouer. Seule une telle analogie avec la névrose obsessionnelle peut expliquer les comptes tenus par Léonard des frais d'enterrement de sa mère. Dans l'inconscient, il lui était resté attaché comme au temps de l'enfance par une inclination de nuance érotique : l'énergie contraire du refoulement, plus

tard survenu, ne permettait pas que lui fût érigé, à cet amour infantile, dans le journal de Léonard, un plus digne monument commémoratif; mais le compromis, résultat transactionnel de ce conflit, devait être réalisé, et ainsi fut inscrit ce compte passé à la postérité sous forme d'énigme.

On peut sans trop de hardiesse se risquer maintenant à interpréter, par la même clef, et le compte des funérailles maternelles et ceux relatifs aux dépenses pour les élèves. Là encore nous devons nous trouver en présence d'un cas où les rares vestiges des émois érotiques de Léonard furent contraints de s'exprimer sur un mode altéré et obsessionnel. La mère et les élèves, images idéales de sa propre beauté enfantine, auraient été les objets de l'amour sexuel de Léonard, si tant est que le refoulement sexuel déterminant sa personnalité permette une

telle désignation, et la compulsion qui forçait Léonard à noter, avec une minutie pénible, les dépenses faites pour ses élèves serait l'aveu déconcertant de ces conflits rudimentaires. Ainsi la vie sentimentale de Léonard appartiendrait vraiment à ce type d'homosexualité, dont nous avons mis à jour le développement psychique, et la forme homosexuelle de son fantasme au vautour nous deviendrait compréhensible. Car il ne signifierait rien autre que ce que nous avons déjà avancé par rapport à ce type. Telle en serait la traduction : Par cette relation érotique à ma mère je suis devenu un homosexuel (1).

---

(1) La forme sous laquelle la libido refoulée se manifeste chez Léonard : formalisme et économie, se rattache aux traits de caractère dérivés de l'érotique anale. (Cf. *Charakter und Analerotik*, 1908, Gesammelte Schriften, vol. V.)

IV

Le fantasme au vautour de Léonard continue à retenir notre attention. En paroles qui ne se rapportent que trop clairement à la description d'un acte sexuel (« et à plusieurs reprises il me frappa avec sa queue entre les lèvres »), Léonard fait ressortir l'intensité du rapport érotique entre mère et enfant. Grâce au lien unissant le rôle actif de la mère à l'accent mis sur la zone buccale, il n'est pas difficile de déceler un second souvenir contenu dans le fantasme, et que nous pouvons traduire ainsi : « Ma mère m'a écrasé sur la

bouche d'innombrables baisers passionnés. » Le fantasme est composé du double souvenir d'avoir été allaité et baisé par la mère.

La nature bénévole a accordé à l'artiste d'exprimer les mouvements les plus secrets de son âme, cachés à lui-même, par des créations qui saisissent les autres, à l'artiste étrangers, sans qu'eux-mêmes puissent dire d'où provient leur émoi. N'y aurait-il pas dans l'œuvre de Léonard des témoignages de ce que sa mémoire conserva comme la plus puissante impression de son enfance ? On devrait s'y attendre. Mais quand on songe aux profondes transformations que doit subir une impression de la vie d'un artiste, avant de pouvoir contribuer à une œuvre d'art, on ne devra prétendre que dans une mesure très modeste à trouver des preuves certaines, et cela justement chez Léonard.

Pensons-nous aux tableaux de Léonard, aussitôt surgit en notre mémoire le sourire singulier, ensorcelant et énigmatique, dont il anima, tel un enchanteur, les lèvres de ses figures féminines. Un sourire immobile sur des lèvres allongées et arquées, sourire devenu caractéristique de sa manière et qualifié désormais de « léonardesque » (1). C'est dans le visage étrangement beau de la Florentine Monna Lisa del Giocondo que ce sourire a le plus fortement saisi et déconcerté les spectateurs. Ce sourire demandait une explication et on en offrit des plus variées, mais aucune ne parut satisfaisante. « Voilà quatre siècles bientôt que Monna Lisa

(1) Les connaisseurs d'art penseront ici à l'étrange sourire figé des sculptures grecques archaïques, par exemple des Æginetes, peut-être aussi aux figures de Verrocchio, maître de Léonard, ce qui les empêchera de suivre sans hésitation les déductions qui vont suivre.

fait perdre la tête à tous ceux qui parlent d'elle, après l'avoir longtemps regardée (1). »

Muther (2) dit : « Ce qui fascine le spectateur, c'est le charme démoniaque de ce sourire. Des centaines de poètes et d'écrivains ont écrit sur cette femme, qui tantôt semble vouloir nous ensorceler par son sourire, tantôt paraît fixer le vide d'un regard froid et sans âme, mais personne n'a déchiffré son sourire ni interprété ses pensées. Tout, jusqu'au paysage, est mystérieusement rêveur et comme frémissant d'une sensualité lourde et orageuse. »

Le pressentiment de deux éléments divers unis dans le sourire de Monna Lisa s'est fait jour chez plusieurs critiques. Ils voient dans le jeu du visage

---

(1) (En français dans le texte) (*N. d. Tr.*). Gruyer nach SEIDLITZ, *L. da V.*, vol. II, p. 280.
(2) *Geschichte der Malerei*, I, p. 314.

de la belle Florentine la plus parfaite représentation des antithèses qui commandent la vie amoureuse de la femme : la réserve et l'esprit de séduction, la tendresse dévouée et la sensualité avide pour qui l'homme est comme une proie à dévorer. Ainsi Müntz (1) : « On sait quelle énigme indéchiffrable et passionnante Monna Lisa Gioconda ne cesse, depuis bientôt quatre siècles, de proposer aux admirateurs pressés devant elle. Jamais artiste (j'emprunte la plume du délicat écrivain qui se cache sous le pseudonyme de Pierre de Corlay) a-t-il traduit ainsi l'essence même de la féminité : tendresse et coquetterie, pudeur et sourde volupté, tout le mystère d'un cœur qui se réserve, d'un cerveau qui réfléchit, d'une personnalité qui se garde et ne livre d'elle-même que

(1) *Loc. cit.*, p. 417.

son rayonnement... (1) ». L'Italien Angelo Conti (2) voit le tableau du Louvre animé d'un rayon de soleil : « *La donna sorrideva in una calma regale : i suoi instinti di conquista, di ferocia, tutta l'eredità della specie, la volontà della seduzione e dell' agguato, la grazia del inganno, la bontà che cela un proposito crudele, tutto ciò appariva alternativamente e scompariva dietro il velo ridente e si fondeva nel poema del suo sorriso... Buona e malvaggia, crudele e compassionevole, graziosa e felina, ella rideva...* »

Léonard travailla quatre ans à ce tableau, sans doute de 1503 à 1507, pendant son second séjour à Florence. Il avait alors dépassé la cinquantaine. Il

---

(1) En français dans le texte (*N. d. Tr.*).

(2) A. Conti, « *Leonardo pittore* », *Conferenze fiorentine*, *loc. cit.*, p. 93.

employa, d'après Vasari (1), les arts les plus raffinés afin de distraire son modèle pendant les séances et de retenir sur ses traits ce sourire. Le tableau, dans son état actuel, a gardé bien peu de tous les délicats enchantements que le pinceau de Léonard alors fixa sur la toile; il passait, pendant que Léonard y travaillait, pour le plus haut sommet que pût atteindre l'art. Mais il ne satisfit pas, cela est certain, Léonard lui-même, qui le déclara inachevé, ne le livra pas à celui qui l'avait commandé et l'emporta en France où son protecteur, François Ier, acquit ce tableau pour le Louvre.

Laissant pour le moment de côté l'énigme de la physionomie de *la Joconde*, notons le fait que son sourire ne fas-

---

(1) L. D. V., *La Vita di Vasari*, Ed. *Poggi*, 1919, p. 35 (*N. d. Tr.*).

cina sans doute pas moins l'artiste lui-même que tous ceux qui le contemplèrent depuis quatre cents ans. Ce sourire fascinateur reparaît, depuis lors, sur tous les tableaux du Maître ou de ses élèves. *La Joconde* étant un portrait, impossible de supposer que Léonard lui ait prêté, de sa propre invention, un trait si chargé d'expression sans qu'elle-même le possédât. Nous devrons donc admettre qu'il trouva ce sourire chez son modèle et en subit à tel point le charme qu'il para désormais les libres créations de son imagination de ce même sourire. Cette interprétation si naturelle est aussi celle de A. Konstantinowa (1) :

« Pendant le temps si long où le Maître s'adonna au portrait de Monna Lisa del Giocondo, il s'était incorporé avec une telle intensité de sentiments les

(1) *Loc. cit.*, p. 45.

enchantements de ce visage de femme qu'il en reporta les traits, — en particulier le mystérieux sourire et l'étrange regard, — sur tous les visages que par la suite il peignit ou dessina. Ainsi nous pouvons retrouver l'expression de *la Joconde* jusque sur le visage du *Saint Jean-Baptiste* au Louvre, — mais d'abord sur les traits de Marie dans le tableau de *Sainte-Anne.* »

Cependant cela peut aussi s'être passé autrement. Plus d'un biographe de Léonard a senti le besoin de raisons plus profondes à cette fascination qui saisit l'artiste devant le sourire de *la Joconde* et dont il ne se libéra plus. W. Pater, qui voit dans le portrait de Monna Lisa « l'incarnation de toute l'expérience amoureuse de l'humanité civilisée » et parle fort subtilement de « ce sourire insondable qui semble sans cesse allié chez Léonard à quelque funeste présage », nous ouvre

une nouvelle voie quand il écrit (1) :

« Le tableau est d'ailleurs un portrait. Mais nous pouvons suivre comment, depuis l'enfance, cette image s'emmêla à la trame de ses songes, de telle sorte qu'on pourrait croire, — si des témoignages formels ne s'élevaient contre cette interprétation, — que *la Joconde* fut l'idéal féminin de Léonard enfin rencontré et incarné. »

M. Herzfeld pense de façon analogue quand il dit que Léonard s'est rencontré lui-même en Monna Lisa : c'est pourquoi il lui aurait été possible de mettre tant de lui-même dans ce tableau, « dont les traits avaient de tout temps préexisté en vertu de quelque sympathie mystérieuse dans l'âme de Léonard » (2).

Tentons de parler plus clairement.

---

(1) W. Pater, *The Renaissance.*
(2) M. Herzfeld, *L. de V.*, p. LXXXVIII.

Ainsi, Léonard aurait été captivé à tel point par le sourire de *la Joconde*, parce que ce sourire éveillait en lui quelque chose qui, depuis longtemps, sommeillait au fond de son âme, sans doute un très ancien souvenir. Et ce souvenir était d'importance telle qu'une fois réveillé en Léonard, celui-ci ne put plus jamais s'en libérer; sans cesse il devait l'exprimer en des incarnations nouvelles. Quand Pater affirme qu'un visage semblable à celui de Monna Lisa se mêle continuement à la trame des rêves de Léonard depuis un temps aussi reculé que son enfance, cette affirmation nous semble plausible et digne d'être prise à la lettre.

Vasari cite, comme premiers essais artistiques de Léonard « *teste di femine, che ridono* » (1). Voici ce pas-

(1) SCOGNAMIGLIO, *loc. cit.*, p. 32.

sage, d'autant plus digne de foi qu'il ne cherche à démontrer aucune thèse (1) : « Modelant, dans sa jeunesse, quelques têtes de femmes qui riaient, d'abord en terre, puis reproduites en plâtre, et aussi quelques têtes d'enfants, qui semblaient sorties de main de maître... »

Ainsi nous apprenons que l'activité artistique de Léonard débuta par la représentation de deux sortes de sujets, qui nous rappellent les deux objets auxquels s'attacha d'abord sa libido infantile, et que nous avons appris à connaître de par l'analyse du fantasme au vautour. De même que les belles têtes d'enfants sont des reproductions de Léonard

---

(1) « ... *facendo nella sua giovanezza di terra alcune teste di femine che ridono, che vanno formate per l'arte di gesso, e parimente teste di putti che parevano usciti di mano d'un maestro.* » L. D. V., *La Vita di Vasari*, Ed. Poggi, 1919, p. 4. Freud a cité ce passage d'après L. Schorn, vol. III, 1843, p. 6 (*N. d. Tr.*).

enfant, de même les femmes souriantes ne sont rien autre que des répliques de Caterina, sa mère. Et nous commençons à en entrevoir la possibilité : ce fut sa mère qui posséda ce mystérieux sourire, un temps pour lui perdu, et qui le captiva si fort quand il le retrouva sur les lèvres de la dame florentine (1).

L'œuvre de Léonard la plus voisine, chronologiquement, de *la Joconde*, est la *Sainte-Anne*, la sainte Anne avec la Vierge et l'Enfant. Les deux têtes de femmes y sont exquisement illuminées du sourire léonardesque. On ne sait quand, — plus tôt ou plus tard que le

---

(1) Merejkowsky admet cette supposition, bien qu'ayant imaginé pour Léonard une enfance s'écartant, dans les points essentiels, de celle déduite par nous du fantasme au vautour. Cependant, si Léonard lui-même avait possédé ce sourire, la tradition n'aurait sans doute pas manqué de nous faire connaître une aussi remarquable coïncidence.

portrait de Monna Lisa, — Léonard commença ce tableau. Mais comme il travailla des années aux deux œuvres, on peut admettre que le Maître s'en occupa simultanément. Ce qui cadrerait le mieux avec notre hypothèse serait ceci : la pénétration de plus en plus profonde par Léonard de la physionomie de Monna Lisa l'aurait justement incité à créer la composition tout imaginaire de la *Sainte-Anne*. Car, si le sourire de *la Joconde* évoqua, hors des ombres de sa mémoire, le souvenir de sa mère, ce souvenir le poussa aussitôt à une glorification de la maternité restituant à sa mère le sourire retrouvé chez la noble dame. Ainsi nous sommes en droit de quitter maintenant *la Joconde* pour nous occuper de cette autre œuvre de Léonard, à peine moins belle, et que possède aussi le Louvre.

Sainte Anne avec sa fille et son

petit-fils est un sujet que la peinture italienne a rarement traité ; en tout cas, la composition de Léonard s'écarte fórt de tout ce qui est connu. Muther écrit (1) :

« Certains maîtres, tels Hans Fries, Holbein le Vieux et Girolamo dai Libri, assirent Anne près de Marie et placèrent entre elles l'enfant. D'autres, tel Jacob Cornelisz dans son tableau du Musée de Berlin, figurèrent, au sens littéral du mot, *Sainte Anne à trois* (2), une véritable trinité, c'est-à-dire la représentèrent tenant dans ses bras la petite figurine de la Vierge sur laquelle repose la figurine plus petite encore de l'Enfant Jésus. » Chez Léonard, Marie est assise sur les genoux maternels, se penche en

---

(1) *Loc. cit.*, p. 309.

(2) En allemand : « *Heilige Anna selbdritt* » (*N. d. Tr.*).

avant et tend les bras vers l'enfant qui joue avec un agneau et le maltraite même quelque peu. La grand-mère, son seul bras visible sur la hanche, regarde avec un bienheureux sourire Marie et Jésus. La composition est certes un peu forcée. Mais le sourire qui se joue sur les lèvres des deux femmes, le même, indiscutablement, que celui de *la Joconde*, a pourtant perdu son caractère énigmatique et inquiétant pour ne plus exprimer que tendresse et félicité paisible (1).

A scruter un peu profondément ce tableau, nous comprenons tout à coup ceci : Léonard seul pouvait faire une telle œuvre, comme seul il pouvait imaginer le

---

(1) A. Konstantinowa, *loc. cit.* : « Marie contemple tendrement son fils chéri avec un sourire rappelant l'énigmatique expression de *la Joconde.* » Et ailleurs : « Sur son visage flotte le sourire de *la Joconde.* »

fantasme au vautour. Ce tableau synthétise l'histoire de son enfance; les détails de l'œuvre s'expliquent par les plus personnelles impressions de la vie de Léonard. Dans la maison de son père, il ne trouva pas que sa bonne belle-mère, Donna Albiera, mais encore sa grand-mère paternelle, Monna Lucia, qui, — nous pouvons le supposer, — fut tendre envers lui comme sont d'ordinaire les grand-mères. Cette circonstance le familiarisa avec l'idée de l'enfance placée sous la sauvegarde d'une mère et d'une grand-mère. Une autre particularité frappante de ce tableau prend une signification plus grande encore. Sainte Anne, la mère de Marie et la grand-mère de l'Enfant, qui devrait être une femme déjà âgée, est ici sans doute un peu plus mûre et grave que Marie, mais représentée cependant sous les traits d'une jeune femme dont la

beauté n'a encore subi aucune flétrissure. Léonard a en réalité donné à l'Enfant deux mères, l'une qui tend les bras vers lui, l'autre qui reste au second plan, et il les a parées toutes deux du sourire bienheureux du bonheur maternel. Cette particularité n'a pas manqué d'exciter l'étonnement des critiques; Muther par exemple prétend que Léonard ne put se résoudre à peindre l'âge, ses plis et ses rides : c'est pourquoi il aurait donné à Anne elle-même cette beauté rayonnante. Cette explication est-elle satisfaisante?

D'autres ont trouvé l'expédient de contester tout simplement « l'égalité d'âge entre mère et fille » (1). Mais les tentatives d'explication de Muther prouvent que le rajeunissement de sainte Anne est une impression directe faite

---

(1) Voir V. Seidlitz, *loc. cit.*, vol. II, p. 274, Notes.

par le tableau, non une illusion tendancieuse.

L'enfance de Léonard fut aussi singulière que ce tableau. Il avait eu deux mères, d'abord sa vraie mère, Caterina, à qui on l'arracha entre trois et cinq ans, et ensuite une jeune et tendre belle-mère, la femme de son père, Donna Albiera. En rapprochant cette circonstance de son enfance d'une autre : la présence, chez son père, d'une mère et d'une grand-mère à la fois, en en faisant une unité mixte, Léonard conçut sa *Sainte-Anne*. La figure maternelle la plus éloignée de l'enfant, la grand-mère, correspond, par son apparence et sa situation dans le tableau par rapport à l'enfant, à la vraie et première mère : Caterina. Et l'artiste recouvrit et voila, avec le bienheureux sourire de la *Sainte Anne*, la douleur et l'envie que ressentit la malheureuse quand elle dut céder à

sa noble rivale, après le père, l'enfant (1).

---

(1) Essaie-t-on, dans ce tableau, de délimiter les figures d'Anne et de Marie, on n'y parvient pas aisément. Elles sont, pourrait-on dire, aussi confondues que des figures de rêve mal condensées, de sorte qu'il est parfois difficile de dire où Anne finit et où Marie commence. Ce qui, du point de vue de la critique d'art, semble une faute, un défaut de composition, est justifié, au regard de l'analyse, si l'on se reporte au sens occulte. Les deux mères de son enfance devaient se fondre, pour l'artiste, en une seule figure.

Il est très intéressant de comparer à la *Sainte Anne* du Louvre le fameux carton de Londres présentant une autre composition du même sujet (Pl. III). Là, les deux figures maternelles sont encore plus intimement confondues, leurs lignes de démarcation encore plus incertaines, de sorte que des critiques fort éloignés de toute tentative d'interprétation psychologique purent dire qu' « il semble que deux têtes sortent d'un même tronc ».

La plupart des auteurs s'accordent à considérer le carton de Londres comme l'étude la plus ancienne et le reportent aux premiers temps du séjour de Léonard à Milan (avant 1500). Adolf Rosenberg (*Monographie*, 1898) voit, au contraire, dans la composition du carton, une plus tardive — et plus heureuse — réussite du même sujet et croit, avec Anton Springer, qu'il fut fait même après

Ainsi, une autre œuvre de Léonard vient confirmer notre hypothèse : le sourire de Monna Lisa del Giocondo

Pl. III.

réveilla, en l'homme fait qu'était alors Léonard, le souvenir de la mère de ses

---

la Joconde. D'après nous, le carton doit être de beaucoup l'œuvre la plus ancienne. Il n'est d'ailleurs pas difficile de se représenter comment le

premières années. Et depuis lors, chez les peintres de l'Italie, les madones et les nobles dames eurent l'humble inclinaison de tête et le sourire étrange et

---

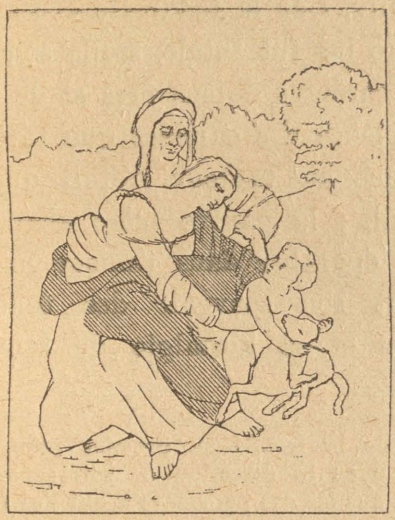
tableau du Louvre est issu du carton, tandis que le processus inverse ne saurait être compris. En partant du carton, on voit comment Léonard éprouva le besoin de faire cesser la fusion quasi-onirique des deux femmes, qui répondait à ses souvenirs d'enfance, et de séparer l'une de l'autre les deux têtes. Il le fit en détachant la tête et le haut du corps de Marie de la figure maternelle et penchant Marie en avant. Pour motiver ce déplacement il fallut que l'Enfant Jésus quittât les genoux de sa mère pour le sol, et alors ne restait plus de place pour le petit Jean, qui fut remplacé par l'agneau.

Oscar Pfister a fait, dans le tableau du Louvre, une curieuse découverte, dont on ne peut nier l'intérêt, même si l'on ne se sent pas disposé à l'accepter sans condition. Dans les vêtements de Marie, singulièrement enroulés et difficiles à saisir, il a décelé les contours du vautour et il y fait allusion comme à une image-devinette inconsciente.

« Sur le tableau, qui représente la mère de l'artiste, se voit en effet très clairement le vautour, symbole de la maternité (Pl. IV).

« On voit la tête du vautour, si caractéristique,

bienheureux de la pauvre paysanne Caterina, qui avait donné au monde ce fils de gloire, destiné à l'art, à l'investigation, à la souffrance.



PL. IV.

Léonard, en réussissant à rendre, dans le visage de *la Joconde*, le double sens

---

le cou, l'arc aigu de l'attache du tronc, tout cela dans le manteau bleu qui, s'enroulant sur la

de ce sourire : promesse d'une tendresse sans bornes et menaçant présage de malheur (d'après Pater), restait là encore fidèle au contenu de ses premiers souvenirs. Car la tendresse excessive de sa mère lui fut fatale, scella son destin et les carences de son être et de sa vie. La violence des caresses que révèle son fantasme au vautour n'était que trop naturelle ; la pauvre mère abandonnée devait épancher dans l'amour maternel et tout son souvenir des tendresses perdues et sa nostalgie de tendresses

---

hanche de la femme au premier plan, s'étend ensuite dans la direction de son genou droit. Presque aucune des personnes à qui j'ai fait part de ma petite découverte n'a pu se soustraire à l'évidence émanant de cette image-devinette. » (*Kryptolalie, Kryptographie und unbewusstes Vexierbild bei Normalen. Jahrbuch für Psychoanalytische und Psychopathologische Forschungen*, V, 1913.)

Le lecteur ne manquera certainement pas de regarder la figure ci-jointe et d'y chercher les

nouvelles ; elle se sentait poussée non seulement à se dédommager elle-même de n'avoir pas d'époux, mais à dédommager l'enfant de n'avoir pas un père qui l'eût caressé. Alors, à la façon des mères insatisfaites, elle mit le petit enfant à la place de l'époux et le dé-

---

contours du vautour vu par Pfister. Le manteau bleu, dont les bords dessinent l'image-devinette, se détache, dans notre reproduction, en gris, sur le fond plus clair du reste des vêtements.

Pfister ajoute : « Une question importante reste à poser : jusqu'où s'étend la signification de l'image-devinette ? Si nous suivons le manteau, qui se détache si nettement sur ce qui l'entoure, depuis le milieu de l'aile, nous remarquons que d'une part, il descend jusqu'au pied de la femme, de l'autre au contraire remonte vers son épaule et vers l'enfant. La première partie représenterait à peu près l'aile et la queue normale du vautour, la seconde, un ventre en pointe et une queue d'oiseau éployée, surtout, si l'on tient compte des lignes en forme de rayons, semblables par leurs contours à des plumes. Le bout, à droite, de cette queue est dirigé vers la bouche de l'enfant, c'est-à-dire de Léonard, exactement comme dans son prophétique rêve d'enfance. »

pouilla, par une trop précoce maturation de son érotisme, d'une partie de sa virilité. L'amour de la mère pour le nourrisson qu'elle nourrit et soigne est quelque chose d'autrement profond que son affection ultérieure pour l'enfant qui a commencé de croître. C'est une relation d'amour comportant la satisfaction plénière, et qui comble non pas seulement tous les désirs psychiques, mais assouvit aussi tous les besoins physiques. Et si elle représente une des formes du bonheur accessible aux humains, cela tient en grande partie à la possibilité qu'offre la relation entre mère et enfant de satisfaire en même temps, sans reproches, des désirs anciens, refoulés, et qu'on devrait qualifier de

---

L'auteur entreprend ensuite d'entrer dans les détails de l'interprétation et traite des difficultés que ce travail présente.

pervers (1). Dans les jeunes ménages les plus heureux, le père sent que l'enfant, surtout le fils, est devenu son rival, et une hostilité profondément enracinée dans l'inconscient prend dès lors naissance contre le préféré.

Quand Léonard, parvenu à l'apogée de sa vie, rencontra à nouveau ce sourire de béatitude extatique, semblable à celui qui se jouait sur les lèvres de sa mère tandis qu'elle le caressait, lui-même était depuis longtemps la proie d'une inhibition qui lui interdisait de jamais plus demander de telles tendresses à des lèvres de femme. Mais il était devenu peintre et s'efforça de recréer avec son pinceau ce sourire, et il en dota tous ses tableaux, qu'il les

(1) Cf. *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, Gesammelte Schriften, vol. V. *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, traduction française du Dr B. Reverchon, Gallimard, Paris, 1925.

exécutât lui-même ou les fît exécuter, sous sa direction, par ses élèves : *la Léda, le Saint-Jean, le Bacchus.* Ces deux derniers ne sont que variantes du même type. Muther dit : « Du mangeur de sauterelles de la Bible, Léonard a fait un Bacchus, un petit Apollon qui nous contemple d'un regard sensuel et troublant, ses tendres jambes mollement croisées, un sourire énigmatique sur les lèvres. » Ces tableaux respirent une mystique dont on n'ose pas pénétrer le secret; on peut tout au plus tenter d'en rechercher le lien avec les créations antérieures de Léonard. Ces figures sont de nouveau androgynes, mais non plus dans le sens où l'était le fantasme au vautour. Ce sont de beaux jeunes gens d'une délicatesse féminine, aux formes efféminées; ils ne baissent pas les yeux, mais nous regardent d'un regard mystérieusement vainqueur, comme s'ils con-

naissaient un grand triomphe de bonheur que l'on doit taire; le sourire ensorceleur que nous connaissons laisse deviner qu'il s'agit d'un secret d'amour. Peut-être Léonard a-t-il désavoué et surmonté, par la force de l'art, le malheur de sa vie d'amour en ces figures qu'il créa, et où une telle fusion bienheureuse de l'être mâle avec l'être féminin figure la réalisation des désirs de l'enfant autrefois fasciné par la mère.

V

Parmi les notes consignées par Léonard dans son journal, s'en trouve une qui retient l'attention du lecteur et par l'importance du fond et par un menu défaut de la forme.

Il écrit en juillet 1504 :

« *Adi 9 di Luglio 1504 mercoledi a ore 7 mori Ser Piero da Vinci, notalio al palazzo del Potestà, mio padre, a ore 7. Era d'età d'anni 80, lasciò 10 figlioli maschi e 2 femmine* (1). »

---

(1) *Cod. du British Museum*, 272 *a.*, reproduit par RICHTER, *loc. cit.*, II, 416, *n.* 1372. Cité par

Cette note se rapporte donc à la mort du père de Léonard. La petite erreur de forme consiste en la répétition de l'heure de la mort « *a ore 7* » à deux endroits différents, comme si Léonard avait oublié à la fin de la phrase qu'il avait déjà inscrit cette heure au début.

Ce n'est qu'une bagatelle, et tout autre qu'un psychanalyste n'en tiendrait pas compte. Peut-être ne la remarquerait-il pas, et, si l'on attirait son attention là-dessus, il dirait : Cela peut arriver à n'importe qui sous le coup de la distraction ou de l'émotion et n'a aucune importance.

Le psychanalyste pense autrement : rien ne lui est trop minime de ce qui peut exprimer les mouvements cachés de l'âme et il a appris depuis longtemps

---

MUNTZ, *loc. cit.*, p. 13, d'après lequel le cite Freud (*N. d. Tr.*).

que de tels oublis ou répétitions sont pleins de sens. Il faut être reconnaissant à la « distraction » quand elle permet de se trahir à des émois qui demeureraient sans elle cachés au fond de l'âme.

Or, tout comme le compte des funérailles de Caterina et celui des frais pour les élèves, ces notes de Léonard relatives à la mort de son père réalisent un cas où Léonard ne put réprimer son émoi et où des éléments depuis longtemps refoulés se frayèrent, mais sous une forme déguisée, un chemin vers le jour. La forme est d'ailleurs semblable dans les trois cas : même minutie tatillonne, même prédilection pour les nombres (1).

---

(1) Je veux faire abstraction d'une plus grosse erreur commise ici par Léonard, quand il attribue 80 ans à son père au lieu de 77.

Nous appelons cette répétition de termes « persévération ». Elle constitue un excellent moyen pour renforcer l'accent affectif. Rappelons par exemple les imprécations de saint Pierre, dans *Le Paradis*, de Dante, contre son indigne représentant sur terre (1) :

Quegli ch'usurpa in terra il luogo mio,
Il luogo mio, il luogo mio, che vaca
Nella presenza del Figliuol di Dio

Fatto ha del cimiterio mio cloaca.

Sans l'inhibition affective de Léonard, la note du journal eût pu être telle : Aujourd'hui à 7 heures mourut mon père, Ser Piero da Vinci, mon pauvre père ! Mais le déplacement de la persévération sur le détail le plus indifférent, sur l'heure de la mort, dépouille la phrase de Léonard de tout pathétique

(1) Canto XXVII, V. 22-25.

et nous laisse juste encore reconnaître qu'il y avait ici quelque chose à cacher et à réprimer.

Ser Piero da Vinci, notaire et descendant de notaires, était homme de grande énergie et de grande vitalité, ce qui lui permit d'arriver à la considération et à l'aisance. Il fut marié à quatre reprises, les deux premières femmes moururent sans enfants; quand la troisième, en 1476, lui donna son premier fils légitime, Léonard était déjà âgé de vingt-quatre ans et avait depuis longtemps quitté la maison paternelle pour l'atelier de son maître Verrocchio. De la quatrième et dernière femme que Ser Piero épousa, déjà quinquagénaire, il eut encore neuf fils et deux filles (1).

---

(1) Il semble que Léonard, en ce passage de son journal, se soit trompé sur le nombre de ses frères et sœurs, ce qui contraste singulièrement avec

Certes, le père de Léonard tint un rôle important dans l'évolution psychosexuelle de son fils, un rôle non pas seulement négatif, par son absence durant les premières années de l'enfant, mais un rôle direct par sa présence dans les années ultérieures. Qui convoita, enfant, la mère, ne peut se défendre d'aspirer à prendre la place du père, s'empêcher de s'identifier à lui en imagination et, plus tard, de considérer comme le premier devoir de la vie, le triomphe sur le père. Quand Léonard, avant sa cinquième année, fut recueilli dans la maison grand-

---

l'apparente exactitude du passage (*N. d. l'Aut.*).

Voir dans Gustavo Uzielli, *Ricerche intorno a L. d. V.*, Firenze, Pellas, 1872, p. 222-223, l'arbre généalogique des Vinci, établi d'après les recherches que fit Uzielli dans les archives mêmes de la famille. Uzielli y attribue à Ser Piero, comme ici Léonard, douze enfants, dix garçons et deux filles, sans spécifier de laquelle des deux dernières femmes chacun des derniers onze enfants est issu (*N. d. Tr.*).

paternelle, sa jeune belle-mère Albiera supplanta sans aucun doute sa mère dans son cœur, et il se trouva alors, vis-à-vis de son père, dans cet état de rivalité qu'on peut qualifier de normal. C'est aux approches seules de la puberté qu'un être prend parti pour ou contre l'homosexualité. Lorsque Léonard eut atteint ce tournant décisif, l'identification avec le père perdit toute importance pour sa vie sexuelle, mais se perpétua en d'autres domaines que ceux de l'érotique. Nous savons qu'il aimait le faste et les habits somptueux, qu'il avait serviteurs et chevaux, bien que, d'après Vasari, « il ne possédât presque rien et travaillât peu (1) ». De tels goûts ne se peuvent attribuer uniquement à son sens esthétique, on y retrouve

(1) L. D. V., *La Vita di Vasari*, Ed. Poggi, 1919, p. 6.

aussi la compulsion de copier et surpasser le père. Le père avait donc été pour la pauvre paysanne le noble seigneur; de là, dans le fils, l'aiguillon poussant à jouer au seigneur, le besoin « *to out-herod Herod* », de faire enfin voir au père de quelle étoffe est la vraie noblesse.

Tout artiste se sent le père de ses œuvres. Pour les œuvres picturales de Léonard, l'identification avec le père eut une conséquence fatale. Il les engendra, puis ne s'en soucia plus, tout comme son père ne s'était pas soucié de lui-même. La sollicitude ultérieure de son père ne put plus modifier chez Léonard cette compulsion, car celle-ci dérivait des impressions de la toute première enfance, et ce qui est refoulé et demeure inconscient ne peut plus être corrigé par des impressions ultérieures.

A l'époque de la Renaissance, —

comme aussi bien plus tard, — tout artiste avait besoin d'un grand seigneur, d'un protecteur, d'un « padrone » qui lui donnât des commandes et entre les mains duquel il remît son destin. Léonard trouva son « padrone » en Ludovic Sforza, le More, homme ambitieux, magnifique, diplomate retors, mais caractère inconstant et peu sûr. Léonard passa à la cour du duc de Milan la période la plus brillante de sa vie; c'est à son service qu'il déploya le plus librement son génie, duquel *la Cène* et la statue équestre de François Sforza portaient témoignage. Il quitta Milan avant que le malheur ne s'abattît sur Ludovic le More, qui mourut prisonnier dans un cachot français. Quand il apprit au loin le triste sort de son protecteur, Léonard écrivit dans son journal : « Le duc perdit son pays, ses biens, sa liberté, et aucune des œuvres qu'il avait entre-

prises, il ne la put achever (1). » Cela est curieux et significatif de voir Léonard élever contre son protecteur le même reproche que celui dont la postérité devait le charger lui-même. Il semble désirer rendre responsable un personnage appartenant à la série des « pères » de l'éternel inachèvement de ses œuvres. En réalité, d'ailleurs, les reproches à l'adresse du duc n'étaient pas injustifiés.

Mais si l'imitation de son père nuisit à Léonard dans son œuvre d'artiste, la révolte contre son père fut sans doute la condition infantile de son œuvre, non moins imposante, d'investigateur. Il semblait, d'après la belle comparaison de Merejkowsky, un homme éveillé trop tôt dans les ténèbres, cependant que

(1) « *Il duca perse lo stato e la roba e libertà e nessuna sua opera si fini per lui.* » Voir SEIDLITZ, *loc. cit.*, II, p. 270.

tous dormaient encore (1). N'osa-t-il pas prononcer la phrase audacieuse qui contient la justification de toute libre recherche : « Qui s'appuie dans la controverse sur l'autorité ne travaille pas avec l'esprit mais avec la mémoire (2). » Ainsi il devint le premier investigateur moderne de la nature, et une multitude de connaissances et de pressentiments furent le trophée que lui valut le courage d'être le premier, depuis les Grecs, qui osât toucher aux secrets de la nature, armé de la seule observation et de son seul jugement. Mais quand il enseignait à dédaigner l'autorité et à rejeter l'imitation des « Anciens », et sans cesse désignait

---

(1) *Loc. cit.*

(2) « *Chi disputa allegando l'autorità non adopra lo 'ngegno ma piuttosto la memoria.* » *Cod. atl.*, f° 76 *r.*, cité par Solmi, *Conferenze fiorentine*, p. 13, et *Frammenti*, etc., p. 83.

l'étude de la nature comme la source de toute vérité, il ne faisait que reproduire, sur le mode de la plus haute sublimation que puisse atteindre l'homme, l'attitude qu'il avait déjà eue enfant, et qui s'était imposée à lui alors qu'il ouvrait sur le monde des yeux étonnés. Ramenés de l'abstraction scientifique à l'expérience individuelle concrète, les Anciens et l'autorité correspondaient au père, et la Nature redevenait la bonne et tendre mère qui l'avait nourri. Tandis que chez la plupart des enfants des hommes, — aujourd'hui comme autrefois, — le besoin d'être soutenu par une autorité quelconque est si impérieux que, celle-ci vient-elle à être menacée, le monde leur semble chanceler, Léonard seul pouvait se passer de ce soutien. Il ne l'aurait pas pu s'il n'avait appris dès l'enfance à renoncer au père. La hardiesse et l'indépendance de son inves-

tigation scientifique ultérieure présupposent une investigation sexuelle infantile que le père ne put entraver, investigation qui se poursuivit ensuite dans l'éloignement de toute sexualité.

Quand un homme, ainsi qu'il advint à Léonard, échappa dans sa première enfance à l'intimidation par le père et rejeta, au cours de son activité investigatrice, les chaînes de l'autorité, il y aurait contradiction criante à ce que le même homme fût demeuré croyant et n'eût pas réussi à se soustraire au joug de la religion dogmatique. La psychanalyse nous a appris à reconnaître le lien intime unissant le complexe paternel à la croyance en Dieu, elle nous a montré que le dieu personnel n'est rien autre chose, psychologiquement, qu'un père transfiguré; elle nous fait voir tous les jours comment des jeunes gens perdent la foi au moment même où le pres-

tige de l'autorité paternelle pour eux s'écroule. Ainsi nous retrouvons dans le complexe parental la racine de la nécessité religieuse. Dieu juste et tout-puissant, la Nature bienveillante, nous apparaissent comme des sublimations grandioses du père et de la mère, mieux, comme des rénovations et des reconstructions des premières perceptions de l'enfance. La religiosité est en rapport biologiquement avec le long dénuement et le continuel besoin d'assistance du petit enfant humain; lorsque plus tard l'adulte reconnaît son abandon réel et sa faiblesse devant les grandes forces de la vie, il se retrouve dans une situation semblable à celle de son enfance et il cherche alors à démentir cette situation sans espoir en ressuscitant, par la voie de la régression, les puissances qui protégeaient son enfance. La protection que la religion offre aux croyants

contre la névrose s'explique ainsi : elle les décharge du complexe parental, auquel est attaché le sentiment de culpabilité aussi bien de l'individu que de toute l'humanité, et elle le résout pour eux, tandis que l'incroyant reste seul en face de cette tâche.

L'exemple de Léonard ne semble pas devoir infirmer cette conception de la foi religieuse. De son vivant déjà, il fut accusé d'incrédulité, ou, chose équivalente à cette époque, de ne plus croire aux dogmes catholiques. Ces accusations furent expressément rapportées par Vasari dans la première biographie qu'il donna de Léonard (1) ; dans la seconde édition de ses *Vite*, en 1568, il les supprima (2). Il est tout à fait

---

(1) Müntz, *loc. cit.*, *La Religion de Léonard*, *loc. cit.*, p. 292 et suivantes.

(2) Voir L. d. V., *La Vita de Vasari*, Ed. Poggi, 1919, par exemple, p. 6.

compréhensible que Léonard, vu l'extraordinaire susceptibilité de son époque en fait de religion, se soit abstenu de manifester ouvertement son attitude envers le christianisme. Mais l'investigateur qui était en lui ne se laissa pas le moins du monde abuser par les récits de la création donnés par l'Ecriture; il contestait par exemple la possibilité d'un déluge universel et comptait, en géologie, par millénaires, aussi librement que les modernes.

Parmi les « Prophéties » de Léonard s'en trouvent plusieurs qui devaient froisser la délicatesse des croyants, telle celle-ci relative au culte des images saintes :

« Les hommes s'adresseront à des hommes qui ne perçoivent rien; ils auront les yeux ouverts et ne verront point, ils parleront à ceux-ci et resteront sans réponse; ils imploreront des grâces de qui

a des oreilles et n'entend pas; ils allumeront des cierges devant un aveugle. »

Ou encore, sur les lamentations du vendredi saint :

« Dans toute l'Europe, de grands peuples pleureront la mort d'un seul homme, mort en Orient (1). »

On a dit de Léonard qu'il avait dépouillé les images religieuses de leurs derniers restes de raideur sacerdotale,

---

(1) I

DELLE PITTURE DE' SANTI ADORATE

« *Parleranno li omini alli omini, che non sentiranno; avran gli occhi aperti, e non vedranno; parleranno a quelli, e non fia loro risposta; chiederan grazia a chi avrà orecchi e non ode; faran lume a chi è orbo.* » *Cod. atl.*, f° 362 *r.*, cité par SOLMI, *Frammenti*, etc., p. 374.

II

DEL PIANTO FATTO IL VENERDI SANTO

« *In tutte le parti d'Europa sarà pianto da gran popoli per la morte d'un solo omo, morto in Oriente.* » *Cod. atl.*, f° 362 *r.*, cité par SOLMI, *loc. cit.*, p. 373 (*N. d. Tr.*).

les humanisant et exprimant par elles de grands et beaux sentiments humains. Muther lui attribue la gloire d'avoir surmonté une ambiance de décadence et d'avoir rendu aux hommes le droit aux joies des sens et à la joie de vivre. Dans ses écrits, où il se montre absorbé par l'étude des plus profonds et des plus grands problèmes de la nature, Léonard ne manque pas d'exprimer son admiration pour le Créateur, cause première de tous ces mystères merveilleux, mais rien n'indique qu'il ait pensé conserver un rapport personnel quelconque avec cette puissance divine. Les propositions dans lesquelles Léonard a consigné la sagesse profonde de ses dernières années, respirent la résignation d'un homme qui se soumet à l'Ἀνάγκη, aux lois de la nature, et n'attend aucune pitié de la bonté ou de la grâce d'un dieu. Sans aucun doute, Léonard

avait surmonté et la religion dogmatique et la religion personnelle et s'était fort éloigné, au cours de son activité investigatrice, de la conception chrétienne de l'univers.

Nos connaissances concernant le développement de la vie psychique infantile nous font admettre que Léonard enfant, dans ses premières investigations, s'occupa lui aussi des problèmes de la sexualité. Cette vérité, il nous la livre d'ailleurs lui-même, sous les voiles les plus transparents, quand il établit un lien entre sa soif d'investigation et le fantasme au vautour, et qu'il cite l'étude du vol des oiseaux comme une tâche à lui dévolue de par un arrêt spécial du destin. Un passage fort obscur de ses écrits et ayant l'allure d'une prophétie, qui traite du vol des oiseaux, montre bien quelle profonde racine affective avait son désir de pouvoir enfin s'adonner lui-même à

l'art du vol : « Le grand oiseau prendra son premier essor de sur le dos de son grand Cygne, étonnant l'univers, remplissant de son nom toutes les écritures, et gloire éternelle au nid qui le vit naître (1) ! » Il espérait sans doute voler lui-même un jour, et nous savons

---

(1) Voici le passage original : « *Piglerà il primo volo il grande uccello sopra del dosso del suo magnio Cecero, empiendo l'universo di stupore, empiendo di sua fama tutte le scritture e gloria etterna al loco dove nacque.* » *Codice sul volo degl uccelli*, édition Piumati-Sabachnikoff, Paris, Rouveyre, 1893. Couverture interne, 2. — RICHTER, *op. cit.*, II, 430 *n.* 1428.

Richter a traduit *cecero* par Swan=cygne. Il ne semble pas être ici question de cygne. *Ceceri* est une colline près de Fiesole. (Freud, dans une note, cite ici Marie Herzfeld, d'après laquelle (L. d. V., p. 32) « le grand Cygne désignerait une colline près de Florence, le monte Cecero ».)

Merejkowsky a voulu voir dans ce passage une allusion à un vol de la machine lancée du haut du monte Cecer[illegible].

Il n'est pas impossible que Léonard ait ici pensé à une première tentative faite de cette manière, mais le passage est certainement très obscur. (*N. d. Tr.*).

par les rêves, qui réalisent les désirs des hommes, quelle félicité ils se promettent de la réalisation de cette espérance.

Mais pourquoi tant d'hommes rêvent-ils qu'ils volent ? La psychanalyse répond à cette question, en nous montrant que « voler » ou « être un oiseau » n'est que le déguisement d'un autre désir; entre le vol et cet autre désir existe d'ailleurs plus d'un rapport pragmatique et linguistique permettant de passer de l'un à l'autre. La fable de la cigogne, du grand oiseau qui apporte les enfants, que l'on conte à ceux-ci quand leur curiosité s'éveille, les phallus ailés des anciens, l'expression « vögeln » (de Vogel : oiseau) dont on désigne en allemand populaire l'activité sexuelle de l'homme, le nom d'*uccello* (oiseau) donné par les Italiens au membre viril; autant de fragments d'un grand ensemble

nous enseignant que le désir de voler ne signifie rien autre, dans nos rêves, que le désir ardent d'être apte aux actes sexuels (1). C'est là un souhait infantile très précoce. Quand l'adulte se souvient de son enfance, elle lui apparaît comme un temps de bonheur où l'on jouissait simplement de l'instant qui passe, où l'on allait vers l'avenir sans être tourmenté par aucun désir, et c'est pourquoi il envie les enfants. Mais les enfants eux-mêmes, s'ils pouvaient nous renseigner plus tôt, rapporteraient sans doute autrement les choses. Il ne semble pas que l'enfance soit cette délicieuse idylle en laquelle notre souvenir la métamorphose plus tard; les enfants paraissent plutôt, tout au long de l'enfance, fouettés par le seul désir de

(1) D'après les travaux de Paul Federn, et aussi de Mourly Vold (1912), érudit norvégien étranger à la psychanalyse.

devenir grands et de pouvoir faire comme les grandes personnes. Ce désir est l'aiguillon de tous leurs jeux. Quand, au cours de leur investigation sexuelle, les enfants soupçonnent que dans un domaine pour eux mystérieux et pourtant si capital, l'adulte est capable d'une chose merveilleuse qu'il leur est refusé et de savoir et de faire, en eux s'agite un violent désir d'en pouvoir faire autant. Et alors ils rêvent de cette chose sous la forme du vol, ou bien préparent dès lors ce déguisement de leur désir pour leurs rêves de vol ultérieurs. Ainsi l'aviation, qui de notre temps a enfin atteint son but, possède, elle aussi, sa racine infantile érotique.

Quand Léonard nous avoue qu'il se sentit dès l'enfance en rapport personnel et particulier avec le problème du vol des oiseaux, il confirme par là l'orientation sexuelle de son investigation

infantile, ce que nos recherches concernant les enfants d'aujourd'hui nous avaient déjà fait supposer. Ce problème-là, du moins, s'était soustrait au refoulement qui éloigna plus tard Léonard de la sexualité ; il continua à s'intéresser, avec de légères variantes, au même problème depuis les années de l'enfance jusqu'à l'époque de la plus parfaite maturité intellectuelle et il est très possible que l'art tellement convoité lui faillit aussi bien dans son sens sexuel primitif que dans son sens transposé à la mécanique, que cette double aspiration aboutit chez lui à une double faillite du même désir.

Le grand Léonard resta d'ailleurs toute sa vie par divers côtés un enfant. On prétend que tous les grands hommes doivent nécessairement garder quelque chose d'enfantin. Lui, continua de jouer après avoir grandi, ce qui contribua à

le faire paraître parfois inquiétant et incompréhensible à ses contemporains. Quand nous le voyons, pour des fêtes de cour et des réceptions solennelles, préparer les plus ingénieux jouets mécaniques, cela nous déplaît, mais nous sommes seuls à regretter ce gaspillage des forces du maître à ces futilités ; lui-même semble s'être occupé volontiers de ces choses, et Vasari nous apprend qu'il se complaisait à de semblables passe-temps, même quand aucune commande ne l'y forçait : « Il alla à Rome avec le duc Julien... là, il confectionna une pâte de cire et, tandis qu'il se promenait, il en formait des animaux très délicats, creux et remplis d'air; soufflait-il dedans, ils volaient; l'air en sortait-il, ils retombaient à terre. Le vigneron du Belvédère ayant trouvé un lézard très curieux, Léonard lui fit des ailes avec la peau prise à d'autres

lézards et il les remplit de vif-argent, de sorte qu'elles s'agitaient et frémissaient, dès que se mouvait le lézard; il lui fit aussi, de la même manière, des yeux, une barbe et des cornes, il l'apprivoisa, le mit dans une boîte et effarouchait, avec ce lézard, tous ses amis (1). » Ces amusements lui servaient souvent à exprimer des pensées profondes : « Il faisait nettoyer et dégraisser si minutieusement les entrailles d'un mouton qu'elles eussent pu tenir dans le creux de la main. Il avait fait mettre dans une pièce voisine une paire de soufflets de forge auxquels il abouchait les boyaux et les emplissait d'air jusqu'à ce qu'ils occupassent toute la chambre, laquelle était très grande, et qu'on fût obligé de se réfugier dans un

(1) L. D. V., *La Vita di Vasari*, Ed. Poggi, 1919, p. 41 (*N. d. Tr.*).

coin. Alors il faisait remarquer comment les boyaux étaient devenus transparents et pleins de vent. Et en ceci, que, d'abord limités à un lieu restreint, ils s'épandaient de plus en plus dans l'espace, il les comparait au génie (1). » La même humeur joueuse, prenant plaisir au déguisement innocent de la pensée et aux tours subtils, se manifeste dans ses fables et ses devinettes, ces dernières sous forme de « prophéties », presque toutes riches en idées mais remarquablement dénuées d'esprit.

Les jeux et les écarts que Léonard permettait à son imagination ont parfois grossièrement induit en erreur ceux de ses biographes qui méconnurent, dans son caractère, ce trait. Dans les manuscrits milanais de Léonard on trouve, par exemple, des brouillons de

(1) VASARI, *op. cit.*, p. 41 (*N. d. Tr.*).

lettres à « Diodario di Siria (Syrie), lieutenant du Saint Sultan de Babylone ». Léonard s'y présente comme ayant été envoyé dans ces régions de l'Orient afin d'y accomplir certains travaux d'ingénieur; il s'y défend du reproche de paresse, y donne des descriptions de villes et de monts et enfin y dépeint un grand bouleversement naturel qui aurait eu lieu pendant sa présence dans ces parages (1).

J.-P. Richter a, en 1881, cherché à prouver par ces manuscrits que Léonard fut vraiment au service du Sultan d'Egypte, qu'il y fit réellement ces observations, et embrassa même en Orient la religion musulmane. Ce séjour se

---

(1) Sur ces lettres et les hypothèses qui s'y rattachent, voir MÜNTZ, *loc. cit.*, p. 82 et suivantes : leur texte, avec celui d'autres écrits s'y rapportant, se trouve dans M. HERZFELD, *loc. cit.*, p. 223 et suivantes (*N. de l'Aut.*). Voir aussi RICHTER, *loc. cit.*, II, p. 385, *n.* 1336 et suivants (*N. d. Tr.*).

placerait vers 1483, avant l'établissement de Léonard à la Cour du duc de Milan. Mais il n'a pas été difficile à d'autres critiques de reconnaître ces soi-disant documents d'un voyage en Orient de Léonard pour ce qu'ils sont en réalité : de simples productions de l'imagination du jeune artiste, créées pour son propre amusement, et dans lesquelles il donna libre cours à son désir de voir le monde et de courir les aventures.

L' « Academia Vinciana », sur l'existence de laquelle nous n'avons d'autres données que cinq ou six emblèmes artistement entrelacés avec l'inscription de l'Académie, dut être, elle aussi, une production imaginaire. Vasari mentionne ces dessins, mais non l'Académie (1). Müntz, qui a orné d'un de

(1) « De plus il perdit beaucoup de temps à dessiner des entrelacs de corde, où l'on pouvait suivre le fil d'un bout à l'autre, de façon à emplir un

ces emblèmes la couverture de son grand ouvrage sur Léonard, est un des rares qui croient à la réalité d'une « Academia Vinciana (1) ».

Sans doute cet instinct de jeu disparut en Léonard avec les années, et l'activité investigatrice, le dernier et le plus haut épanouissement de sa personnalité, dut absorber cet instinct à son tour. Mais la longue survivance, en Léonard, du besoin de jouer nous apprend avec quelle lenteur s'arrache de son enfance celui qui, dans cette enfance, connut la suprême félicité érotique, et ne la retrouva jamais plus.

---

cercle parfait ; un dessin très compliqué et très beau de cette sorte est gravé sur cuivre, et au milieu se lit : *Leonardus Vinci Academia.* » Vasari. L. D. V., *La Vita di Vasari*, Ed. Poggi, 1919, p. 5.

(1) Que Léonard ait fondé et dirigé à Milan une académie, c'est une légende désormais réfutée par la critique. (Voir à ce sujet Gustavo Uzielli, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*, série I, vol. I, 2e éd., Turin 1896, p. 503 et suivantes.) (*N. d. Tr.*).

VI

Il serait vain de nous illusionner : les lecteurs d'aujourd'hui ne goûtent pas la pathographie. Cette répulsion se dissimule sous le reproche suivant : les recherches pathographiques au sujet d'un grand homme ne nous apprennent rien ni sur sa valeur ni sur son œuvre, et il y a vaine malice à étudier chez lui des choses que l'on trouverait aussi bien chez le premier venu. Mais cette critique est si évidemment injuste qu'on ne la peut comprendre qu'en la jugeant pour ce qu'elle est : un prétexte et un

voile. La pathographie ne se propose en effet pas d'expliquer l'œuvre du grand homme, et l'on ne peut reprocher à personne de ne pas tenir ce qu'il n'a jamais promis. Les vrais motifs de l'opposition gisent ailleurs. On les découvre si l'on tient compte de ce fait : les biographes sont toujours singulièrement « fixés » à leur héros. Le plus souvent, ils l'ont choisi pour objet d'étude poussés par des motifs personnels, d'ordre sentimental, qui le leur rendait à l'avance tout particulièrement sympathique. Ils se livrent alors à un travail d'idéalisation qui cherche à faire entrer le grand homme dans le Panthéon de leurs idéals d'enfance, voire à ressusciter en lui la représentation éblouie que l'enfant se faisait du père. Dans ce but, ils effacent de sa physionomie et les traits individuels et les vestiges qu'y laissèrent les combats de la vie contre les résistances

intérieures et extérieures, ils ne supportent en lui aucune trace de faiblesse ou d'imperfection humaines et ne nous offrent plus alors qu'une froide figure idéale, à nous étrangère, au lieu de l'être humain auquel nous nous sentirions, fût-ce de loin, apparentés. Cette manière de faire est fort regrettable, car ainsi les biographes des grands hommes sacrifient à une illusion la vérité et renoncent, en faveur de leurs imaginations d'enfance, à pénétrer les plus attrayants secrets de la nature humaine (1).

Léonard lui-même, dans son amour de la vérité et son ardeur à savoir, n'aurait pas repoussé la tentative de déduire, par les petites étrangetés et les énigmes

---

(1) Cette critique a un caractère tout à fait général et ne vise pas que les biographes de Léonard.

de son être, les conditions de son évolution psychique et intellectuelle. Nous lui rendons hommage en nous instruisant de son être. Nous ne le diminuons pas lorsque nous mesurons les sacrifices que son développement, de la période infantile à la période adulte, coûta, et que nous envisageons l'ensemble des facteurs qui imprimèrent à sa personnalité le stigmate tragique de ne pouvoir aboutir.

Déclarons hautement que nous n'avons jamais entendu ranger Léonard au nombre des névropathes. Ceux qui se plaindraient de nous voir, dans cette étude, oser employer des données empruntées à la pathologie, restent dominés par des préjugés aujourd'hui abandonnés justement. Nous ne croyons plus que santé ou maladie, état normal ou état nerveux, soient franchement tranchés, ni que des traits névrotiques déno-

tent, dans un caractère, l'infériorité. Nous savons maintenant que les symptômes névrotiques sont des formations substitutives provoquées par certains refoulements mal réussis, refoulements que nous sommes tous contraints de faire au cours de notre développement infantile pour devenir des civilisés. Nous avons tous fait de telles formations substitutives, seuls le nombre, l'intensité et la répartition de ces formations justifient pratiquement la conclusion de maladie et d'infériorité constitutionnelle. D'après les petits traits relevés par nous en Léonard, nous pouvons le ranger au voisinage du type névrotique dénommé par nous type obsessionnel et comparer son investigation à la « rumination mentale », à la « pensée obsédante » des névropathes, ses inhibitions à leurs aboulies.

Le but que notre travail se propo-

sait était d'expliquer les inhibitions de Léonard dans sa vie sexuelle et dans son activité artistique. Il nous est donc permis de résumer ici ce que nous avons pu deviner concernant le cours de son développement psychique.

Nous ne savons rien de ses antécédents héréditaires, par contre nous avons reconnu quelle profonde et troublante action exercèrent sur lui les circonstances accidentelles de son enfance. Sa naissance illégitime le soustrayait jusqu'à la cinquième année peut-être à l'influence de son père, et en fit la proie de la tendre séduction d'une mère dont il était l'unique consolation. Trop tôt mûri sexuellement par ses baisers passionnés, il dut entrer dans une phase d'activité sexuelle infantile, dont nous n'avons de témoignages sûrs que sur un seul point : l'intensité de son investigation sexuelle infantile. L'instinct de

voir et l'instinct de savoir sont élevés par ses premières impressions à la plus haute puissance; la zone érogène buccale reçoit une empreinte qui ne s'efface plus. L'attitude ultérieure de Léonard, telle sa pitié excessive envers les animaux permet de conclure, par contraste, à l'existence de puissantes tendances sadiques dans sa première enfance.

Une énergique poussée de refoulement met fin à ces excès de l'instinct dans l'enfance et détermine les dispositions qui se manifesteront à la puberté. L'aversion pour toute activité sensuelle réelle sera le résultat le plus évident de cette métamorphose; Léonard pourra vivre dans la continence et faire l'impression d'un homme asexué. Quand les orages de la puberté surviendront, ils ne rendront cependant pas l'adolescent malade, le contraignant, comme ils feraient chez d'autres refoulés, à des

formations substitutives coûteuses et préjudiciables ; la plus grande partie des besoins érotiques pourra, grâce à la précoce prédominance de la curiosité sexuelle, se sublimer en soif universelle de savoir, et ainsi échapper au refoulement. Une bien plus faible part de la libido restera orientée vers des fins sexuelles et représentera la vie sexuelle atrophiée de l'adulte. Le refoulement de l'amour infantile de Léonard pour sa mère contraindra cette faible part de la libido à prendre la forme homosexuelle et à s'extérioriser en amour platonique pour les garçons. La fixation à la mère et aux souvenirs délicieux du commerce avec elle est conservée dans l'inconscient, mais y demeure momentanément inactive. Ainsi le refoulement, la fixation et la sublimation se partagent les apports faits par l'instinct sexuel à la vie psychique de Léonard.

Léonard émerge pour nous, hors la pénombre lointaine de ses premières années, déjà artiste, peintre et sculpteur, grâce à un don inné, que le précoce éveil en lui, dès la première enfance, des tendances visuelles, dut venir renforcer. Nous aimerions pouvoir dire comment l'activité artistique se laisse ramener aux instincts psychiques primitifs, si justement ici les moyens ne venaient à nous manquer. Nous nous contenterons de constater ce fait désormais indubitable : le travail créateur d'un artiste est en même temps une dérivation de ses désirs sexuels. Et nous nous rappellerons ce que dit Vasari des premiers essais d'art de Léonard : têtes de femmes souriantes et beaux petits garçons, c'est-à-dire représentations des premiers objets auxquels se fixa sa sexualité. Dans le premier éclat de la jeunesse, Léonard semble d'abord tra-

vailler sans entraves. En ce temps où, dans sa vie extérieure, il prend pour modèle son père, à Milan où la faveur du destin lui fait rencontrer en Ludovic le More une image du père, Léonard connaît une époque de virile force créatrice et de productivité artistique. Mais bientôt se vérifie en lui le fait d'expérience qu'une répression presque totale de la vie sexuelle réelle ne crée pas les conditions les plus favorables à l'exercice des tendances sexuelles sublimées. La vie sexuelle réelle se manifeste une fois de plus comme le modèle de toutes les autres fonctions, l'activité et l'esprit de décision commencent à être frappés de paralysie, la tendance au ressassement et à l'indécision se fait déjà sentir dans *la Cène*, et scelle, par son influence désastreuse sur la technique, le destin de l'œuvre grandiose. Et peu à peu s'accomplit chez Léonard une évolution

que l'on ne peut comparer qu'à la régression des névrosés. L'artiste qui s'était épanoui en lui, avec la puberté, est rattrapé, dépassé par l'investigateur de sa première enfance; la seconde sublimation de ses instincts érotiques cède le pas à la primitive, préparée par le premier refoulement de sa vie. Il devient investigateur, d'abord au service de son art, ensuite indépendamment de lui et enfin en lui tournant le dos. Avec la perte de son Mécène, image du père, avec l'assombrissement progressif de sa vie, cette régression prend de plus en plus d'ampleur. Léonard devient « *impacientissimo al pennello* » comme écrit un correspondant d'Isabelle d'Este, qui voudrait posséder encore un tableau de sa main (1). Son passé infantile le

(1) V. Seidlitz, II, p. 271.

domine. Et l'investigation, qui remplace pour lui maintenant la création artistique, présente quelques-uns des traits qui caractérisent la mise en œuvre de forces inconscientes : l'insatiabilité, l'opiniâtreté que rien n'arrête, l'impossibilité de s'adapter aux circonstances réelles.

Parvenu à l'apogée de sa vie, à la cinquantaine, à cet âge où, chez la femme, les caractères sexuels ont déjà subi une transformation régressive, où, chez l'homme, la libido tente souvent encore une poussée énergique, Léonard subit une nouvelle évolution. Des couches encore plus profondes de son âme se raniment; mais cette régression nouvelle favorise son art, qui était en train de dépérir. Il rencontre la femme qui réveille en lui le souvenir du sourire heureux et sensuellement extasié de sa mère, et sous l'influence de ce souvenir il retrouve l'inspiration qui le

guidait dans ses premiers essais artistiques, alors qu'il façonnait les têtes de femmes souriantes. Il peint *la Joconde*, la *Sainte Anne* et cette série de tableaux caractérisés par l'énigme de leur sourire. Grâce à ses plus anciens émois érotiques, il peut célébrer encore une fois le triomphe sur l'inhibition qui entravait son art. Cette dernière évolution du créateur se perd pour nous dans les ténèbres approchantes de l'âge. Son esprit, cependant, s'est auparavant encore une fois élevé aux plus hautes spéculations d'une conception du monde laissant loin derrière elle les idées de son temps.

J'ai dit, dans les chapitres précédents, ce qui peut justifier un semblable exposé de l'évolution de Léonard, une telle division de sa vie par périodes, et expliquer ses perpétuelles oscillations entre la science et l'art. Si mes déductions

devaient faire naître, même chez des amis et connaisseurs de la psychanalyse, l'opinion que je n'ai écrit ici qu'un roman psychanalytique, je répondrai que moi-même ne m'exagère pas la certitude de mes résultats. Après tant d'autres, j'ai succombé à mon tour au charme émanant du grand et énigmatique Léonard chez lequel l'on croit sentir de si puissants instincts et de si grandes passions, qui ne surent cependant s'exprimer que si étrangement assourdies.

Quelle que soit la vérité touchant la vie de Léonard, nous ne pouvons abandonner notre tentative de l'expliquer psychanalytiquement sans avoir rempli encore un devoir. Nous devons tracer les frontières générales qui s'imposent à la psychanalyse dans le domaine de la biographie, et ceci, afin que tout ce qui échappa ici à l'explication ne nous soit

pas imputé à insuccès. La recherche psychanalytique dispose comme matériel des données biographiques suivantes : d'une part, hasard des événements et influence du milieu ; de l'autre, réactions connues d'un individu donné. S'appuyant sur sa connaissance des mécanismes psychiques, elle cherche à fonder dynamiquement la personnalité de l'individu d'après ses réactions, à dévoiler aussi bien ses forces psychiques primitives que leurs transformations et développements ultérieurs. Cela lui réussit-il, alors l'attitude, dans la vie, d'une personnalité donnée s'explique par le concours de la constitution et du destin, des forces internes et des puissances externes. Et lorsqu'une telle tentative, comme c'est peut-être le cas pour Léonard, ne donne pas de résultats certains, la faute n'en est pas à la méthode de la psychanalyse, à ses défauts, à ses

insuffisances, mais à l'incertitude et aux lacunes des documents que nous possédons sur cette personnalité. Seul est alors responsable de l'insuccès l'auteur qui voulut contraindre la psychanalyse à émettre un jugement sur des pièces aussi insuffisantes.

Mais même en possession de la plus ample documentation historique et du maniement certain de tous les mécanismes psychiques, l'investigation psychanalytique en deux points importants resterait impuissante à rendre compte de la nécessité qui commanda à un être de devenir ce qu'il fut et de ne devenir rien d'autre. Nous avons dû admettre que, chez Léonard, le hasard de sa naissance illégitime et l'excessive tendresse de sa mère exercèrent l'influence la plus décisive sur la formation de son caractère et sur sa destinée, le refoulement survenu après cette phase d'en-

fance ayant conditionné et la sublimation de la libido en soif de savoir et l'inactivité sexuelle de toute sa vie. Mais ce refoulement après les premières satisfactions érotiques de l'enfance aurait pu ne pas avoir lieu; il n'aurait peut-être pas eu lieu chez un autre individu ou eut pu avoir bien moins d'amplitude. Il nous faut reconnaître ici une marge de liberté que la psychanalyse reste impuissante à réduire. De même, le résultat de cette poussée de refoulement ne peut être considéré comme le seul possible. Une autre personne n'aurait sans doute pas réussi à soustraire la plus grande partie de sa libido au refoulement, par la sublimation en soif de savoir. Soumise aux mêmes influences que Léonard, elle aurait subi soit un durable préjudice au travail de la pensée, soit une prédisposition indomptable à la névrose

obsessionnelle. La psychanalyse reste donc impuissante à expliquer ces deux particularités de Léonard : sa tendance extrême au refoulement des instincts et son extraordinaire capacité à la sublimation des instincts primitifs.

Les instincts et leurs métamorphoses sont la chose dernière que la psychanalyse puisse connaître. A partir de cette frontière, elle doit céder le terrain à l'investigation biologique. La tendance au refoulement et la capacité de sublimation doivent être rapportées aux bases organiques du caractère, bases sur lesquelles ensuite s'élève l'édifice psychique. Le don artistique et la capacité de travail étant intimement liés à la sublimation, nous devons avouer que l'essence de la fonction artistique nous reste aussi, psychanalytiquement, inaccessible. L'investigation biologique contemporaine tend à expliquer les traits essentiels de

la constitution organique humaine par le mélange de dispositions mâles et femelles, au sens matériel; la beauté physique de Léonard et le fait qu'il fut gaucher donneraient à cette thèse des points d'appui. Mais ne quittons pas le terrain purement psychologique. Notre but est de démontrer le rapport existant entre les événements extérieurs et les réactions individuelles par la voie de l'activité instinctive. Si la psychanalyse ne nous explique pas pourquoi Léonard fut un artiste, elle nous fait du moins comprendre les manifestations et les limitations de son art.

Seul, en effet, un homme ayant vécu l'enfance même de Léonard aurait pu peindre *la Joconde* et la *Sainte Anne*, préparer à ses propres œuvres leur triste destin et prendre, comme investigateur de la nature, cet essor inouï, comme si la clef et de tous ses accomplissements et

de son infortune était cachée dans le fantasme d'enfance au vautour.

Cependant n'y a-t-il pas lieu d'être choqué des résultats d'une investigation attribuant aux hasards de la constellation parentale une telle influence sur la destinée des hommes, par exemple faisant dépendre le destin de Léonard de sa naissance illégitime et de la stérilité de sa première belle-mère Donna Albiera?

Je crois qu'on n'y serait pas justifié; juger le hasard indigne de décider de notre sort, c'est retourner à la conception religieuse du monde, dont Léonard lui-même prépara la défaite, quand il écrivit que ne se mouvait point le soleil.

Certes, cela nous mortifie de penser qu'un Dieu juste et une Providence bienveillante ne nous préservent pas de telles influences au temps de notre vie où nous sommes le plus désarmés. Mais

nous oublions, pensant ainsi, que dans notre vie justement tout est hasard, depuis notre naissance de par la rencontre du spermatozoïde et de l'ovule, hasard qui rentre cependant dans l'ensemble des lois et des nécessités de la nature, et manque seulement de rapport avec nos désirs et nos illusions. La ligne de partage entre les déterminations de notre vie personnelle de par les « nécessités » de notre constitution, ou bien de par les « hasards » de notre enfance, a beau être encore incertaine dans son tracé, il ne nous est plus permis de douter de l'importance des premières années de notre enfance. Nous avons encore trop peu de respect pour la Nature qui, selon les paroles sybillines de Léonard, paroles qui annoncent déjà celles d'Hamlet, « est pleine d'infinies raisons qui ne furent jamais dans l'expérience ». (*La natura è piena d'in-*

finite ragioni che non furono mai in isperienza) (1).

Chacun des hommes, chacun de nous, répond à l'un des essais sans nombre par lesquels ces « raisons » de la Nature se pressent vers l'existence.

---

(1) Manuscrit I de l'Institut, f° 18 *r.*, cité par SOLMI, *loc. cit.*, p. 112, et par M. HERZFELD, *loc. cit.*, p. 11, d'après laquelle Freud a reproduit le texte (*N. d. Tr.*).

ACHEVÉ D'IMPRIMER
:: LE 12 AOUT 1927 ::
PAR L'IMPRIMERIE PAUL
DUPONT, A CLICHY (SEINE)

"Les documents bleus"

N° 1. — Dr SIGMUND FREUD : **Trois essais sur la théorie de la sexualité.** *Traduit de l'allemand par le Dr B. REVERCHON.*
N° 2. — JULES ROMAINS et G. CHENEVIÈRE : **Petit traité de Versification.**
N° 3. — CÉLINE ROTT : **Moana** ou Voyage sentimental chez les Maoris et les Peaux-Rouges des Iles.
N° 4. — RAYMOND GEIGER : **Histoires Juives.**
N° 5. — FRÉDÉRIC LEFÈVRE : **Une heure avec...** (1re Série).
N° 6. — ANDRÉ BRETON : **Les Pas Perdus.**
N° 7. — W. BONSELS : **Voyage dans l'Inde.** *Traduit de l'allemand par Mlle Hélène LEGROS.*
N° 8. — ANDRÉ GIDE : **Souvenirs de la Cour d'Assises.**
N° 9. — J. KESSEL et G. SUARÈZ : **Le Onze Mai.**
N° 10. — J.-R. BLOCH : **Sur un Cargo.**
N° 11. — ALFRED FABRE-LUCE : **La Victoire.**
N° 12. — DOMINIQUE BRAGA : **"5.000".** *Récit sportif.*
N° 13. — FRÉDÉRIC LEFÈVRE : **Une heure avec...** (2e Série).
N° 14. — J. KESSEL et G. SUARÈZ : **Au Camp des Vaincus** ou La Critique du Onze Mai. *Avec des dessins de H.-P. GASSIER.*
N° 15. — GEORGES GIRARD : **Les Vainqueurs.** *Prix de la Renaissance 1925.*
N° 16. — ANDRÉ OBEY : **L'Orgue du Stade.**
N° 17. — RAYMOND GEIGER : **Nouvelles Histoires Juives.**
N° 18. — TRISTAN BERNARD : **Autour du Ring.** (Tableau de la Boxe).
N° 19. — Dr SIGMUND FREUD : **Le Rêve et son Interprétation.** *Traduit de l'allemand par Mlle Hélène LEGROS.*
N° 20. — A. BOREL et G. ROBIN : **Les rêveurs éveillés.**
N° 21. — MAX EASTMAN : **Depuis la Mort de Lénine.**
N° 22. — HENRI VONOVEN : **La Belle Affaire.**
N° 23. — GEORGES GIRARD : **La Jeunesse d'Anatole France.**
N° 24. — ALAIN : **Éléments d'une doctrine radicale.**
N° 25. — FRÉDÉRIC LEFÈVRE : **Une heure avec...** (3e Série).
N° 26. — LEILA HOLTERHOFF HEYN et RENÉ MAUBLANC : **Une éducation paroptique.**
N° 27. — **Dostoïewski à la roulette.** Textes et documents recueillis par R. FULOP MILLER & FR. ECKSTEIN. *Traduit de l'allemand par Mlle Hélène LEGROS.*
N° 28. — H. G. MOULTON et CLEONA LEWIS : **La dette française.**
N° 29. — MAURICE GARÇON et JEAN VINCHON : **Le diable.** *Étude historique, critique et médicale.*
N° 30. — Docteur GILBERT ROBIN : **Les Haines familiales.**
N° 31. — HERMANN MELVILLE : **Un eden cannibale.** *Traduit de l'anglais par Théo VARLET.*
N° 32. — Dr SIGMUND FREUD : **Un Souvenir d'enfance de Leonard de Vinci.** *Traduit de l'allemand par Marie BONAPARTE.*
N° 33. — FRÉDÉRIC LEFÈVRE : **Une heure avec...** (4e Série).
N° 34. — J. VALMY-BAYSSE : **Les Grands Magasins.**
N° 35. — MAX EASTMAN : **La Science de la Révolution.** *Traduit de l'anglais.*
N° 36. — FRÉDÉRIC BOUTET : **Les Aventuriers du Mystère.** (Tableau de l'Au-delà).

"Les documents bleus"

N° 1. — Dr SIGMUND FREUD : **Trois essais sur la théorie de la sexualité.** *Traduit de l'allemand par le Dr B. REVERCHON.*
N° 2. — JULES ROMAINS et G. CHENEVIÈRE : **Petit traité de Versification.**
N° 3. — CÉLINE ROTT : **Moana** ou Voyage sentimental chez les Maoris et les Peaux-Rouges des Iles.
N° 4. — RAYMOND GEIGER : **Histoires Juives.**
N° 5. — FRÉDÉRIC LEFÈVRE : **Une heure avec...** (1re Série).
N° 6. — ANDRÉ BRETON : **Les Pas Perdus.**
N° 7. — W. BONSELS : **Voyage dans l'Inde.** *Traduit de l'allemand par Mlle Hélène LEGROS.*
N° 8. — ANDRÉ GIDE : **Souvenirs de la Cour d'Assises.**
N° 9. — J. KESSEL et G. SUARÈZ : **Le Onze Mai.**
N° 10. — J.-R. BLOCH : **Sur un Cargo.**
N° 11. — ALFRED FABRE-LUCE : **La Victoire.**
N° 12. — DOMINIQUE BRAGA : **" 5.000 ".** *Récit sportif.*
N° 13. — FRÉDÉRIC LEFÈVRE : **Une heure avec...** (2e Série).
N° 14. — J. KESSEL et G. SUARÈZ : **Au Camp des Vaincus** ou La Critique du Onze Mai. *Avec des dessins de H.-P. GASSIER.*
N° 15. — GEORGES GIRARD : **Les Vainqueurs.** *Prix de la Renaissance 1925.*
N° 16. — ANDRÉ OBEY : **L'Orgue du Stade.**
N° 17. — RAYMOND GEIGER : **Nouvelles Histoires Juives.**
N° 18. — TRISTAN BERNARD : **Autour du Ring.** (Tableau de la Boxe).
N° 19. — Dr SIGMUND FREUD : **Le Rêve et son Interprétation.** *Traduit de l'allemand par Mlle Hélène LEGROS.*
N° 20. — A. BOREL et G. ROBIN : **Les rêveurs éveillés.**
N° 21. — MAX EASTMAN : **Depuis la Mort de Lénine.**
N° 22. — HENRI VONOVEN : **La Belle Affaire.**
N° 23. — GEORGES GIRARD : **La Jeunesse d'Anatole France.**
N° 24. — ALAIN : **Éléments d'une doctrine radicale.**
N° 25. — FRÉDÉRIC LEFÈVRE : **Une heure avec...** (3e Série).
N° 26. — LEILA HOLTERHOFF HEYN et RENÉ MAUBLANC : **Une éducation paroptique.**
N° 27. — **Dostoïewski à la roulette.** Textes et documents recueillis par R. FULOP MILLER & FR. ECKSTEIN. *Traduit de l'allemand par Mlle Hélène LEGROS.*
N° 28. — H. G. MOULTON et CLEONA LEWIS : **La dette française.**
N° 29. — MAURICE GARÇON et JEAN VINCHON : **Le diable.** *Étude historique, critique et médicale.*
N° 30. — Docteur GILBERT ROBIN : **Les Haines familiales.**
N° 31. — HERMANN MELVILLE : **Un eden cannibale.** *Traduit de l'anglais par Théo VARLET.*
N° 32. — Dr SIGMUND FREUD : **Un Souvenir d'enfance de Leonard de Vinci.** *Traduit de l'allemand par Marie BONAPARTE.*
N° 33. — FRÉDÉRIC LEFÈVRE : **Une heure avec...** (4e Série).
N° 34. — J. VALMY-BAYSSE : **Les Grands Magasins.**
N° 35. — MAX EASTMAN : **La Science de la Révolution.** *Traduit de l'anglais.*
N° 36. — FRÉDÉRIC BOUTET : **Les Aventuriers du Mystère.** (Tableau de l'Au-delà).

documents bleus
32

Prof. S. FREUD

Un Souvenir d'Enfance de Léonard de Vinci

nrf

PARIS

LIBRAIRIE GALLIMARD

1927

"Les documents bleus" N° 32

Profr SIGMUND FREUD

Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci

Traduit de l'allemand et annoté par
MARIE BONAPARTE

nrf

PARIS, 1927

LIBRAIRIE GALLIMARD

3, Rue de Grenelle. Littré 12.27